

37



49^e Année. 59^e Livraison.

3^e Période. Tome XXXVII.

Prix de la Livraison : 7 fr. 50.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

SOMMAIRE DE LA LIVRAISON DE JANVIER 1907

-
- I. LES RÉCENTES ACQUISITIONS DU DÉPARTEMENT DES PEINTURES AU MUSÉE DU LOUVRE (1906),
par M. Paul Leprieur.
 - II. LA DONATION ÉTIENNE MOREAU-NÉLATON AU MUSÉE DU LOUVRE, par M. Maurice Tourneux.
 - III. LE SALON D'AUTOMNE (2^e et dernier article) : L'EXPOSITION DE L'ART RUSSE, par M. Paul Jamot.
 - IV. QUELQUES MAÎTRES DES VIEILLES ÉCOLES NÉERLANDAISE ET ALLEMANDE A LA GALERIE DE BRUXELLES (2^e article), par M. Emil Jacobsen.
 - V. CORRESPONDANCE D'ALLEMAGNE : LES EXPOSITIONS MODERNE ET RÉTROSPECTIVE DE MUNICH, par M. William Ritter.
 - VI. BIBLIOGRAPHIE. — LES LIVRES D'ÉTRENNES : Les Églogues de Virgile (ill. par A. Giraldon), par M. Roger Marx ; — Les Dessins de J.-F. Millet (Léonce Bénédite), par M. R. M. ; — Les Maîtres du paysage (Émile Michel), par M. Auguste Marquillier ; — Les Chefs-d'œuvre de Rembrandt (Émile Michel), par M. A. M. ; — L'Œuvre d'Aimé Morot (Ch. Moreau-Vauthier), par M. S.

Quatre gravures hors texte :

L'Homme au verre de vin, école française, milieu du XV^e siècle (Musée du Louvre) : gravure au burin de M. Sulpis.

L'Église de Marissel, par Corot (Donation Moreau-Nélaton au Musée du Louvre) : héliogravure Chauvet.

La Déposition de Croix, partie centrale du « triptyque d'Oultremont », école néerlandaise, début du XVI^e siècle (Musée de Bruxelles) : héliogravure Chauvet.

Le Couronnement d'épines, *Ecce Homo*, *La Marche au Calvaire*, peintures intérieures et extérieures des volets du « triptyque d'Oultremont » (Musée de Bruxelles) : photogravure.

24 illustrations dans le texte.

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE	DÉPARTEMENTS : Un an, 64 fr. Six mois, 32 fr.
Un an . . . 60 fr. — Six mois. . . 30 fr.	ÉTRANGER : — 68 fr. [—] 34 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques, leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, RUE FAVART, PARIS
CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER
dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.



LE THÉÂTRE DE BELLEVILLE, PAR EUGÈNE CARRIÈRE

(Appartient à M. Gallimard.)

ARTISTES CONTEMPORAINS

EUGÈNE CARRIÈRE

(PREMIER ARTICLE)

I



PORTRAIT D'EUGÈNE CARRIÈRE,
PAR LUI-MÊME

la compétence dans telle question, non de peinture, mais d'hu-

XXXVII. — 3^e PÉRIODE.

nité, — revendication de la justice dans l'État, réconciliation des nations d'Europe, embellissement de la vie des pauvres, — ces trois cents amateurs ont montré avoir profité de tout ce qu'on enseigne sur la méconnaissance d'un Rembrandt et d'un Ruisdael par leurs contemporains. Ils ont compris; ils ont mesuré. Et c'est l'indice qu'ils sont en majorité non « du monde », mais du peuple.

Carrière, en effet, n'est pas de ceux qui plaisent : avec lui il faut aller jusqu'à l'affection. La redoutable nudité de son art, grandissante encore vers la fin, est telle, si dépourvue de gentillesse et de romantisme, qu'il faut une sorte de fermeté pour s'y accorder. Même sa tendresse, qui se révèle délicieuse, est d'abord sévère. Il y a quelque chose à surmonter, quelque chose à renoncer; venir à lui décidément est presque une conversion. Je ne l'aurais pas crue chose si commune. Admettons que parmi ceux qui pensent l'aimer, il se rencontre quelques natures minces, seulement étonnées d'une physionomie très insolite, et dont l'admiration n'est qu'une incompréhension subjuguée, — il reste un groupe réellement ami. Les pièces marquantes de son œuvre sont conservées chez certains, qui savent très exactement ce qu'ils possèdent, MM. Jean Dolent, Devillez, Pontremoli, Léon Manchon, Gallimard, Agache, Geffroy, Lerolle, Moreau-Nélaton, Hoentschel, Séailles, Arthur Fontaine, M^{me} Chausson... Pas un indifférent! Ils ont connu l'homme, et dans ses peintures ils le gardent. Parmi les critiques qui ont essayé d'expliquer le mystérieux artiste, plusieurs vraiment l'ont pénétré, M. Roger Marx le premier, puis M. Gustave Geffroy, bien informé et cordial, puis M. Maurice Hamel, qui sent juste, puis M. Camille Mauclair, habile à formuler, puis M. Gabriel Séailles, de qui l'étude, vrai miroir de l'artiste moderne¹, demeure encore, après le panégyrique où M. Charles Morice s'est exalté aussi lui-même², la plus complète interprétation de Carrière. Parmi les artistes, plusieurs se sont épanchés au banquet du 20 décembre 1904; ils ont glorifié leur propre idéal en Carrière; c'est ainsi qu'on en use avec les dieux.

Le plus puissant de ces artistes, Auguste Rodin, le pouvait sans faire tort à celui qu'on célébrait. L'autre grand peintre, le riche et « dédaléen » Besnard, qui sait poser la note décisive et passer, s'est montré, ce jour-là, tendre et compréhensif ami, en maintenant son

1. Gabriel Séailles, *Eugène Carrière. L'homme et l'artiste*. Paris, Édouard Pellestan, 1904, in-8.

2. Charles Morice, *Eugène Carrière. L'homme et sa pensée. L'artiste et son œuvre*, etc. Paris, Société du Mercure de France, 1906, in-16.



Corrèce pris

J. Daguerre ac.

Baiser Maternel
(Appelé à Madame Camerer)

Survol de Beaucorps

Jean A. Rouly



Carrière pinx.

B. Lequeux sc.

Raiser Maternel
(Appartient à Madame Chausson¹⁾)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Rouby

droit de différer... « Je vous imagine », dit-il à Carrière, « je vous imagine volontiers assis sur le revers gazonné du chemin, scrutant les faces des passants que les derniers rayons ramènent au foyer tristes ou joyeux, et vous levant tout à coup lorsqu'un visage plus intéressant, peut-être plus douloureux, passe à votre portée, puis,



PORTRAIT D'ENFANT, PAR EUGÈNE CARRIÈRE

d'un doigt fiévreux et sensible, chercher au travers des enchantements des modelés la construction secrète qui vous permettra d'établir la base morale de l'individu que vous avez pour mission de révéler à la foule. Car le visage, voilà, mon cher Carrière, voilà la vraie patrie de votre esprit, le vrai domaine de votre philosophie. « Homme, je sens en moi tous les hommes ! » vous êtes-vous écrit

un jour magnifiquement... Pourachever votre œuvre, il vous a suffi de prendre de la lumière et de l'ombre et d'en former ces êtres sans le secours d'aucune de ces alchimies séduisantes, mais dangereuses et pourtant si belles, qui font de l'art de peindre un des réconsolants de la vie. C'est même cette sobriété de moyens qui a fait dire à certains que vous étiez plus poète que peintre. Ce sont des littérateurs qui ont dit cela. Mais nous, qui sommes peintres, savons bien qu'il n'y a qu'un peintre pour être possédé comme vous l'êtes de l'amour de la lumière et de l'art de la diriger vers le mystère des ombres... » La citation est longue, — encore que trop incomplète, — mais il fallait la faire pour illustrer ce fait si rare dans l'histoire, que voici un artiste, pourtant grave et secret, qui fut pleinement connu et lucidement loué de son temps même. Temps glorieux, encore une fois, moment incomparable.

Que Carrière a été averti de cette compréhension, et qu'il en a été content, ses amis l'ont su ce même soir de décembre 1905. Ils se souviennent de sa réponse :

« C'est au sentiment de la modestie, à la conscience de la proportion de notre rôle dans l'effort commun, que nous ramène une manifestation collective de sympathie. Chacun, avec raison, vient réclamer la part qui lui appartient dans l'approbation qu'on donne à nos tentatives d'expression, et nous rappeler ce qu'une grande estime comporte de responsabilité. C'est dans la conviction profonde que rien n'est possible sans le secours de nos semblables que je remercie les amis absents, tous ceux qui m'ont témoigné au cours de ma vie affection et sympathie... Tout vit par la lumière, et c'est justement qu'on appelle le silence où languit une âme amoureuse des bruits de la gloire : obscurité. C'est une douleur qui ne connaît pas de consolation. Pour me l'avoir épargnée, je dois remercier non seulement les artistes, mais tous les hommes qui représentent les formes différentes de l'expression de la pensée... »

Ainsi il se sentait environné ; il travaillait sous des regards amis. Son énergie était soutenue par la conscience d'accomplir le rêve et le désir de milliers de frères. La confiance rassérénante en la conservation de l'effort individuel revêt aujourd'hui cette forme. Proudhon, si voisin de Carrière par le cœur, y retrempe déjà son courage.

Mais il n'est pas exact que tant d'admirations affectueuses, convergeant vers le travail en effet admirable de cet unique artiste, s'y soient arrêtées comme à leur dernier objet, de telle sorte que sa

mort les laisse désorientées, dispersées, ruinées, sans autre ressource que de recueillir sur des morceaux de toile ou de papier les reliques d'un individu, fût-ce du plus rare. Ceux que Carrière a initiés ne sauraient jamais être simplement rétrospectifs. Il a déposé en eux une aptitude vivante, c'est-à-dire toujours croissante, à s'éprendre, non de lui-même, mais de ce qu'il leur a révélé. Là, si je ne me trompe, est la réussite suprême de son effort; c'est là qu'elle apparaît sans limitation. Aimer Carrière comme il faut, et comme il entendait qu'on l'aimât, ce n'est pas aimer sa peinture surtout, ni aucune peinture; c'est aimer, infiniment au-dessus, la divine réalité. Comprenant sa mission propre avec une rectitude qui atteste une santé jeune et repousse toute imputation de décadence dirigée contre l'époque où il a vécu, Carrière est auprès de la nature un introducteur impérieux, et qui s'efface. Avec lui (comme avec Rodin et avec Besnard), la parole de Gœthe en une de ses épi-grammes s'applique justement: le rôle de l'art est bien d'être « *die würdigste Auslegerin der Natur...* »

Nous allons, à l'École des Beaux-Arts, revoir une fois encore un assemblage — posthume, hélas! — de son œuvre, qui en démontrera l'acheminement opiniâtre vers la simplicité la plus grande. Nous qui l'avions suivi depuis vingt ans, nous évoquerons alors la plus ancienne de ces expositions synthétiques, en avril-mai 1891, dans l'entresol de Maurice Joyant au boulevard Montmartre ; puis celle de 1896, qui voyagea de Genève à Bruxelles, et revint à Paris, dans la maison de l'Art Nouveau de la rue de Provence, pour laquelle il formula en vingt lignes le sens intime de sa recherche ; puis l'exposition de 1901, chez Bernheim, qui était de consécration déjà, — nous nous donnerons à l'exposition dernière, d'une seule vue, le spectacle de cette production qui toujours se dépasse, et qui est vraiment une biographie rectiligne et montante. Enfin, ayant dit le « *vale* » à notre ami et au nous-même qui fut mêlé à lui, dominé et animé par lui, nous imiterons l'exemple qu'il nous donna un jour, au Louvre, après une visite aux Rembrandt et aux Chardin : s'étant détaché des tableaux vénérés avec amour pour regarder à une fenêtre la mort du jour sur la ville et le fleuve, en effet saisissante: « Voici encore le plus beau », nous dit-il pour conclusion, « et ce que nous venons de regarder ne sert que d'introduction à cette réalité quotidienne. » Nous nous remettrons donc, pendant les moments qui nous restent, à contempler les « choses qui sont » avec les yeux qu'il nous a appris à ouvrir et l'ardeur tendre qu'il nous a intériorisée.

Dans les remarques qui suivent, je voudrais simplement rendre assez évident ce côté « naturiste » de l'art de Carrière. Je voudrais aussi analyser la compréhension du réel qu'il nous laisse, comme un secret libérateur et un commandement.

II

Eugène Carrière est, avec éminence, un vivant. Donc il s'est, d'une part, toujours développé, d'autre part, constamment replié et concentré. Voyez un hêtre dru: en montée de sève, en travail de bourgeonnement, en renouvellement perpétuel de sa chlorophylle, il semble essayer capricieusement de toutes parts des initiatives; ses gaines en craquent et laissent passer les pousses qui se risquent; pourtant il affirme de plus en plus la logique certaine de sa structure. A mesure qu'il se hausse et se ramifie, il adhère plus fermement, par en dessous, au sol nourricier et à la détermination rigoureuse dictée par son germe.

Le fait de la croissance continue est manifeste chez Carrière. Il se développa sans hâte, sans arrêt, jusqu'à la finale immobilité. Perpétuel adolescent, il n'aura pas été effleuré par l'ankylose de la vieillesse. M. Gustave Geffroy avait constaté cette singulière capacité de renouvellement de son ami; et, en effet, depuis que la notice de M. Geffroy a paru (en tête du beau recueil Piazza¹), un Carrière imprévu, plus grand, s'est affirmé dans les décorations de la mairie du XII^e, dans les portraits d'*Arthur Fontaine et sa fille*, de *Devillez et sa mère*. Aujourd'hui nous pouvons dire que, jusqu'à la fin, la belle spontanéité de l'artiste n'a pas langui. Jusqu'à la fin il a défendu contre la paralysie son pouvoir de créer comme d'aimer. La mort le tenait à la gorge, qu'il la défiait encore en se libérant de ce qui eût pu devenir une manière, et rajeunissait. Oui, Carrière fut un vivant.

Il parlait lui-même de sa « force animale », et le mot est juste, si on l'entend avec le beau sens panthéiste qu'il y mettait. « C'est cette force animale qui m'a sauvé », disait-il à son ami Séailles. « J'en avais beaucoup dans ma jeunesse. » En effet, sa conduite ne fut jamais prémeditée comme un plan d'architecte avec devis; il tend vers l'épanouissement que sa nature lui destine; point de plan, absolument aucun, sauf ce vouloir-vivre intense. Autour de lui ses

1. *L'Œuvre d'Eugène Carrière*. L'Édition d'Art, Piazza et Cie, 4, rue Jacob, Paris, s. d. In-folio, avec 75 planches en phototypie hors texte.

proches se confiaient à leur spontanéité avec une candeur égale.
« Ma femme a été belle de dévouement passif et actif; elle fut un élément de force naturelle qui soutient sans qu'on le sache, corres-



L'ENFANT AU CHIEN, PAR EUGÈNE CARRIÈRE

pondant à notre équilibre. » Ses six enfants, qu'une photographie documentaire montre groupés dans son atelier, et qu'il a tant de fois peints, avaient l'air, eux aussi, d'être jaillis du sol comme des surgeons autour du tronc paternel; aucune intervention calculatrice n'avait courbé leur jeune droiture. Ils ne semblaient, ni les uns ni

les autres, devoir quoi que ce fût à l'imitation, à la civilisation. Le vouloir-vivre de leurs parents, fortifié d'avoir surmonté tant de choses, se prolongeait dans leur innocence sauvage.

Le propre corps de Carrière, d'une allègre robustesse jusqu'à l'intrusion du mal mortel, annonçait déjà l'homme en train de se créer lui-même. En vingt ans, je l'ai vu, ce corps, se façonner à nouveau, — non s'empâter, se spiritualiser au contraire, se dégager. Comprendra-t-on ce que je veux dire si j'écris que Carrière se ressemblait d'année en année davantage? Quand on a étudié les interprétations de la phisyonomie humaine qu'il a données, on ne croit plus guère au dualisme de l'esprit et de la matière vivante; ni non plus quand on a vu sa phisyonomie à lui manifester aux yeux, parfaitement, sa spiritualité secrète. Des tissus souples, des muscles tendus, des os même d'où rayonne constamment une pensée ardente, sont à la fin repétris par elle. « Formes habitées », disait-il; oui, et que l'habitant moule sur soi un peu. Aussi, comparant trois portraits successifs de lui-même, l'un de 1887, — l'année où il sortit de l'obscurité, — l'autre de 1890, — l'année du *Théâtre de Belleville*, — le troisième, je crois, de 1902, je suis frappé de constater que le volume du crâne s'amplifie peu à peu, que les saillies du front gagnent en autorité, semblent plus nécessaires, que les muscles de la face s'organisent. Cette tête qui patiemment se sculpte confirme bien ce qu'il déclarait lui-même: « L'homme est *un repoussé*: il est repoussé à grands coups frappés du dedans. » Par qui? Par le forgeron logicien qui est au travail dans chaque être, dans l'organisme mou qui se laisse rouler par les vagues comme une velléité, dans le vertébré qui se défend et se concentre, dans l'homme dont les vertèbres montent fleurir en une tête lourde de pensée. C'est la personnalité qui lutte pour se différencier, direz-vous; en effet, c'est elle, mais n'allez pas croire à sa discontinuité, ne croyez pas trop à l'individu; l'effort du vivant pour émerger ne rompt pas son attache avec toute la nature qui aboutit en lui. La formule de l'énergie de vivre, à tous ses degrés, est: s'émanciper pour se subordonner, se différencier pour s'unir. L'artiste profond est celui qui manifeste avec admiration cette énergie, comme Carrière l'a fait dans ses portraits, non d'individus, mais de personnes; le vrai sage, tel que Carrière le concevait et le fut, est celui qui la laisse opérer seule en lui.

Ainsi il était persuadé que l'essence de la volonté de l'homme, c'est cette spontanéité « animale », laquelle, dégagée de tout le tru-



MATERNITÉ. PAR RUGÈNE CARRIÈRE

(Musée du Luxembourg.)

qué d'un égoïsme pauvrement calculateur, devient une spontanéité divine. Il s'agissait donc de la découvrir, de la démêler à travers tout ce qui n'est pas elle et la corrompt. Cela ne se peut que par un efficace retour sur soi. Carrière n'est pas moins héroïque ici, en sa capacité de repliement, qu'en sa puissance de développement. Tout son effort va, non pas à atteindre quelque but extérieur, mais à s'atteindre. Sa constance a été grande. Il n'a jamais été distrait, par quoi que ce fût d'heureux, jamais traversé, par le malheur. Il s'est obstiné, il s'est clos. Un soir de novembre 1904, dans son atelier de la rue Hégésippe Moreau, il m'annonça son projet de se retirer à Mons, en Belgique, dans une solitude qu'un ami lui préparait. Instruit de la menace qui avait éclaté sur lui, et sûr qu'il en était instruit, je crus d'abord qu'il cherchait à se terrer, pour ne pas donner sa fin en spectacle; mais il m'expliqua avec insistance que c'était dans l'intérêt de son art et de l'avenir de ses enfants qu'il voulait s'éloigner. « Ici on devient idiot », ajoutait-il avec un plissement moqueur de ses paupières, « ce sont des dîners en ville, des robes de couturières, du luxe, une surface agitée. Puis on a des commandes, on vend, on devient marchand. C'est mauvais. Il faut rompre. Je veux nous maintenir pauvres, moi et les miens. Je me suis formé dans la pauvreté, par la pauvreté. Si je deviens un monsieur qui a besoin d'être regardé, qui a besoin des gens, des choses, de l'argent, alors, n'est-ce pas? c'est mon art qui va devenir pauvre. Il faut choisir. Ah! ce n'est pas simple, ici et à présent, de rester simple! Alors, je m'en vais... » Puis il parla du Rembrandt de la dernière période, de celui à qui tout manquait, qui restait seul avec lui-même, et il m'expliqua, en des paroles que je regrette de n'avoir pas fixées, que c'était de cette profondeur de désolation apparente qu'avait jailli la richesse d'humanité, de réalité, des dernières œuvres. Rembrandt était rendu à lui-même. « J'écrirai cette leçon-là comme je la comprends », dit-il, « je l'écrirai pour moi. »

Ainsi jamais Carrière n'a paru divisé avec lui-même. Il n'est pas polythéiste comme sont la plupart de ses contemporains, il n'a pas connu les grâces de l'inconstance, mais non plus l'inquiétude de celui qui voudrait bien servir deux maîtres. Sa vie est d'une seule venue; elle se fait suite à elle-même, à travers ce serpentement divin qu'est une destinée. C'est en cela qu'il doit sembler étrange à la multitude dont nous sommes environnés. Seulement il faut bien savoir que dans cette foule les simples et les profonds n'ont pas

manqué, si celui-ci en est le plus illustre. Et de quoi vivrions-nous, s'ils manquaient?

Dès le premier coup d'œil jeté sur son atelier, on savait qu'on était chez un homme dont la pensée est unifiée. Rembrandt a pu aimer s'entourer de bibelots incohérents, de défroques, d'accessoires, Carrière jamais. C'était la nudité. Non seulement rien n'était mis pour faire impression sur le visiteur, car tout ici révélait la subordination du paraître à l'être; mais pour lui-même l'artiste n'avait nul besoin de se distraire la vue par quelque curiosité. Regarder était son travail, c'était son office sérieux, où il mettait son ardeur; il ne consentait pas à regarder en vain. Outre ses propres études, son atelier contenait à peine quelques objets naturels, des fragments de squelettes, des fossiles, une ou deux fleurs. Il faut y joindre deux ou trois maquettes de Rodin. « Rodin », écrit-il à M. Denoiville, « me donne toujours le même grand frisson d'émotion productrice. » Ainsi ce n'était que pour stimuler la production du maître du logis, à quoi tout le reste se subordonnait, qu'étaient là rassemblés ces échantillons de la nature ou d'un art rival de la nature. Et cette production à son tour était subordonnée à un unique principe.

De même que son atelier, de même que sa physionomie, de même que toute sa manière d'être, chacune de ses toiles, de la moindre ébauche à la composition la plus poussée, atteste la concentration rigoureuse de cette pensée. Rien n'y distrait de ce que l'artiste tient pour l'essentiel, de cette spontanéité dont je parlais, qui toujours manifeste l'auguste nécessité. Et c'est ce qui me faisait dire, d'abord, qu'il est surprenant que tant de personnes non pas aiment Carrière, mais seulement le supportent. Y a-t-il donc sur le boulevard tant de contemplatifs? — Certes cette peinture n'est pas abstraite; même elle est intimement concrète, vivante, mais enfin ce à quoi on s'arrête dans les conversations en est écarté. Il y a simplification et approfondissement. Quelques-uns s'en impatientent, comme si cette simplification était arbitraire. Beaucoup regrettent que la fantasmagorie des couleurs, après l'anecdote, soit encore sacrifiée; ils ne voient pas à quoi elle est sacrifiée, ni que ce sacrifice était nécessaire, commandé à l'artiste par son principe; — ou plutôt qu'il n'y a point sacrifice, car c'est l'adhésion joyeuse à la vie qui l'oblige à percer, en tout objet, jusqu'au centre simple d'où elle rayonne. Tout ce qui n'en dépend pas logiquement, tout ce qui n'est que circonstance, est résorbé, s'évanouit.

Ainsi, ce qui domine la biographie de Carrière est encore ce qui

domine son art. Mais il me paraît difficile de n'aimer que l'un des deux. Quiconque approuve celle-là comprend celui-ci, et inversement. Les principes de sa conduite et ceux de son esthétique coïncident. Ici et là, l'accidentel est éliminé. C'est ce qu'on n'avait jamais vu, je crois bien, chez aucun grand artiste, même chrétien, même ascète, à ce degré. Il a cru, quant à lui, se rattacher à la plus naïve anti-quité : « Que la vie humaine est harmonieuse et belle dans son obéissance consciente à la force de la Nature! Comme par le prolongement infini d'invisibles racines, l'homme est relié par les sens à tous les éléments de l'Univers! Qu'il laisse parler son âme, que ses yeux s'accordent avec sa passion, et l'Univers lui est révélé, et la Nature, dont son admiration filiale interroge le mystère, lui découvre sa propre conscience. C'est la conscience humaine que l'Art Antique nous manifeste¹ »... Mais l'art antique ne révèle ce principe qu'à un esprit moderne qui déjà le porte en lui. Si un Polyclète ou un Euphronios contiennent tant de choses, c'est à leur insu. Historiquement ce furent des calligraphes assez froids. Le panthéisme exalté d'un Carrière n'appartient qu'au xix^e siècle finissant. Et c'en est la religion profonde. De cette religion l'art est un canal; l'amour du réel en est la source, que la science ne tarit pas; dans un élan de foi, elle rassemble la conscience rafraîchissante de la liberté intérieure et l'acceptation lucide de la nécessité; elle convient à un âge où l'homme, après mille déceptions, tente d'extraire son Dieu du fond de soi.

Il faut voir maintenant comment cette adoration intelligente et moderne de la nature s'est exprimée en des effigies d'un métier sûr, original, et qui a toujours progressé. Il faut, avec cette idée de derrière la tête, revoir l'œuvre peint de Carrière. Nous l'allons faire à l'exposition de l'École des Beaux-Arts.

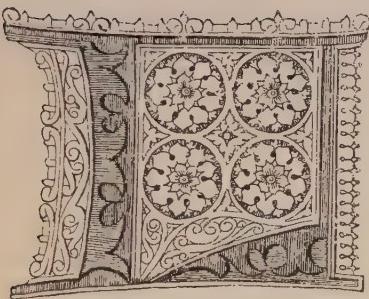
PAUL DESJARDINS

(La suite prochainement.)

1. *Esprit et formes. Unité de l'Art Antique*, dans la Revue *Le Musée*, janvier-février 1904, p. 5.



UNE ILLUSTRATION
DU « PAS DES ARMES DE SANDRICOURT »
PAR JÉRÔME OU NICOLAS BOLLERY



ES visiteurs qui parcourent les quelques salles du Louvre réservées aux dessins ne soupçonnent pas les séries conservées dans les portefeuilles du musée. On trouve là des croquis documentaires et des œuvres de grande valeur — beaucoup de pièces dont l'histoire mériterait d'être mieux connue.

Nous signalons aujourd'hui huit crayons rehaussés de blanc, représentant le *Pas des armes de Sandricourt*. Deux de ces crayons portent en bas, à droite, à l'encre, d'une écriture ancienne, la signature « Baullery ». Comme ils sont tous de la même main, il faut, tous, les attribuer à ce Baullery. Mais quel était cet artiste ? Nous connaissons deux peintres du même nom, le père et le fils : Jérôme et Nicolas Baullery ou Bollery. Sur Jérôme on sait peu de chose. Il travailla à Paris au XVI^e siècle, il épousa Marie Malo, fille de Gervais Malo, marchand libraire, et, entre les années 1560 et 1565 sans doute, il eut un fils, Nicolas. Il était donc déjà né en 1540. En 1575 et en 1581, il fut proposé comme juré de la corporation des peintres. Nous savons, par un acte d'état civil, qu'il vivait encore en 1597. Quant à Nicolas Baullery, l'oncle du peintre Jacques Blanchard, il épousa en 1584 ou 1585 Aimée Le Febvre, dont il eut plusieurs enfants, et, en 1691, en secondes noces, Marie Delisle. Il mourut en 1630¹. On connaît deux gravures exécutées sur des

1. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*. Paris, 1867, in-8, p. 243.

dessins, par Jean Le Clerc : l'*Entrée de Henri IV par la porte Neuve et Henri IV se rendant à Notre-Dame*. M. Louis Dimier¹ attribue à Jérôme, dont toutes les œuvres étaient inconnues jusqu'ici, les illustrations du tournoi de Sandricourt. Peut-être a-t-il raison ? Mais il ne prouve pas qu'elles ne peuvent pas être de Nicolas. La différence de dates n'est pas suffisante entre le père et le fils pour qu'une différence de manière soit nécessairement sensible entre leurs productions. Si nous ignorons tout des œuvres de Jérôme, nous savons par contre que Nicolas dessina des scènes d'histoire contemporaine qui ne sont pas très différentes des illustrations du pas d'armes. Pourquoi ne pas s'abstenir, jusqu'à nouvel ordre, de choisir entre le père et le fils ?

Le tournoi ou pas des armes de Sandricourt est un des plus célèbres de la fin du xv^e siècle. Il fut donné en septembre 1493 par Louis d'Hédouville, seigneur de Sandricourt, dans son château de Sandricourt, près Pontoise. Ce Louis d'Hédouville est connu. Sa biographie a été étudiée en 1874 par M. Vayssiére², d'après les chroniqueurs et particulièrement d'après Jean d'Auton. Il était fils ainé de Philippe d'Hédouville et hérita de l'influence qu'avait acquise son père à la Cour. En 1484, il est conseiller du duc d'Orléans, en 1492, écuyer d'écurie, au service du roi. C'est à ce titre qu'il donna son fameux pas d'armes.

L'histoire de ce tournoi nous a été racontée très exactement par un inconnu, qui devait être expert en chevalerie, puisqu'il s'intitule lui-même héraut d'armes du duc d'Orléans. Dès le 14 août 1493, d'Hédouville fit publier, avec la permission du roi, à Paris et dans d'autres villes du royaume, que, le 25 septembre suivant, « tous chevaliers, gentilshommes capitaines et chiefz de guerre qui se voudraient trouver au chasteau de Sandricourt ou seroyent dix gentilshommes pour attendre tous venant à combattre à pié ou à cheval, seront aimablement reçuz et honorablement festez. » En réalité le pas d'armes commença le 15 septembre. Il attira au château une affluence de seigneurs et de dames. Les honneurs de la maison étaient faits par la mère de Louis d'Hédouville. Ce fut une occasion de grandes réjouissances. On versait le vin et l'hypocras à discrétion. Chaque jour il y avait banquet. Avec les invités, les médecins, chirurgiens, apothicaires, armuriers, selliers, plumas-

1. L. Dimier, *French painting in the XVI th Century*, London, 1904, in-8, p. 236.

2. Vayssiére, *Le Pas des armes de Sandricourt*. Paris, 1874, in-8.

UNE ILLUSTRATION DU « PAS DES ARMES DE SANDRICOURT » 279

siers, couturiers et tous les gens de métiers qu'avait réunis la fête étaient nourris au château.

Les dix chevaliers, défenseurs du château, combattirent d'abord à pied, à la barrière périlleuse, à la lance, l'épée tranchante ceinte au côté, les dix premiers chevaliers qui se présentèrent. Puis les défenseurs montés sortirent du château pour jouter à la lance contre dix chevaliers montés au Carrefour Ténébreux. Tout combattant qui tuait le cheval de son adversaire était mis hors de combat si les dames ne lui faisaient grâce; tout chevalier désarçonné devait faire porter à son adversaire victorieux, par un héraut, une verge



LE TOURNOI DE SANDRICOURT
COMBAT DE LA BARRIÈRE PÉRILLEUSE À LA LANCE
DESSIN PAR BOLLERY
(Musée du Louvre.)

d'or valant au moins 150 écus. Les jours suivants, on se rendit au Champ de l'Épine où les chevaliers défenseurs avaient dressé leurs tentes. Ils combattirent en combat singulier tous ceux qui se présentaient. Chaque passe d'arme se composait d'une course à la lance à fer moulu et de treize coups d'épée tranchante. Les chevaliers désarmés payaient 1 000 écus à leur vainqueur. Enfin tous les adversaires s'en furent, chevaliers errants, comme autrefois les héros de la Table-Ronde, chercher aventure en la Forêt Dévoïable. Comme il n'y avait pas de juges pour les départager, ils combattirent à outrance; des serviteurs et des pages dispersés dans la forêt leur servaient à discrétion des mets et de l'hypocras. Le lendemain ils se retrouvèrent tous au banquet du château pour conter devant les

juges et les dames les aventures qui leur étaient advenues dans la forêt.

Ce sont ces divers épisodes que Bollery a très exactement illustrés. — Voici d'abord les chevaliers prêts à combattre à la barrière périlleuse. Ils se bravent debout, de chaque côté de la barrière, l'épée au flanc, la lance au poing. Les juges et les dames occupent leurs tribunes. Les tambours battent, les trompettes sonnent. Dans le fond on aperçoit le château et les tentes des combattants. — Puis, les deux groupes se précipitent furieusement l'un contre l'autre, la lance en



LE TOURNIOI DE SANDRICOURT
COMBAT A LA FOULE AU CARREFOUR TÉNÉBREUX
DESSIN PAR BOLLERY
(Musée du Louvre.)

arrêt; des tronçons d'armes jonchent déjà le sol. — Au Carrefour Ténébreux, voici dans la lice la mêlée des vingt seigneurs à cheval se frappant rudement de leurs épées, les lances brisées. Des chevaux à terre sont hors de combat. A gauche, la tribune des juges au pied de laquelle se tiennent des pages et un hallebardier. — Deux chevaliers montés, casqués et cuirassés se précipitent l'un contre l'autre, la lance en arrêt, au Champ de l'Épine; au fond sont assis les juges; à droite et à gauche, d'autres seigneurs attendent leur tour de combattre. Deux hérauts d'armes montés surveillent les combattants. Au premier plan, des sonneurs de trompe entonnent des fanfares. — Dans la Forêt Dévoïable, des seigneurs

UNE ILLUSTRATION DU « PAS DES ARMES DE SANDRICOURT » 281

et des dames, montés, s'avancent, à gauche, vers un gros arbre qui forme le milieu de la composition; à droite, au second plan, des chevaliers errants qui ont rompu leur lance combattent à l'épée. — Mais les seigneurs et les dames ont rejoint, près d'une source, des serviteurs qui leur présentent des mets et des vins. Pendant qu'ils font collation, les deux chevaliers de Beuf et de Mai combattent à pied avec ardeur, au second plan, à droite¹. — Puis c'est le retour au château. Les combattants et les assistants rentrent en cortège. Des hallebardiers et des sonneurs de trompe les précèdent.



LE TOURNOI DE SANDRICOURT
COMBAT A LA LANCE AU CHAMP DE L'ÉPINE
DESSIN PAR BOLLERY
(Musée du Louvre.)

Sous la grande porte des serviteurs font la haie pour les accueillir. — Enfin voici le banquet dans la grande salle. Les dames, les juges et les combattants sont assis, à gauche, autour d'une longue table. A droite, des pages, commandés par un héraut, s'empressent autour d'un buffet chargé de hanaps, de coupes, d'aiguilles, ou portent des

1. Tous ces dessins de Bollery portent sur des cartouches, à l'encre, d'une écriture assez ancienne, mais certainement postérieure à la date d'exécution, l'indication de l'épisode représenté. L'annotateur qui a rédigé ces inscriptions, au XVII^e siècle peut-être, après la publication, en 1648, du *Vray théâtre d'honneur* de Marc Wilson de la Colombière reproduisant le récit du tournoi, indique à tort comme « Combat des chevaliers de Beuf et de Mai » le dessin où deux seigneurs se battent à cheval dans la forêt. Le héraut d'Orléans dit expressément que les deux chevaliers combattaient à pied.

plats aux convives que divertissent des chanteurs, des musiciens et des conteurs debout au fond, près des fenêtres.

D'autres artistes, avant Bollery, avaient illustré le tournoi de Sandricourt. Dès la fin du xv^e siècle, des manuscrits reproduisirent le récit du héraut d'Orléans, et une édition imprimée en fut publiée. Livres et manuscrits sont souvent ornés de miniatures. Tous les manuscrits reproduisent le texte du plus ancien d'entre eux, le numéro 3958 de la Bibliothèque de l'Arsenal; ce sont, par exemple,



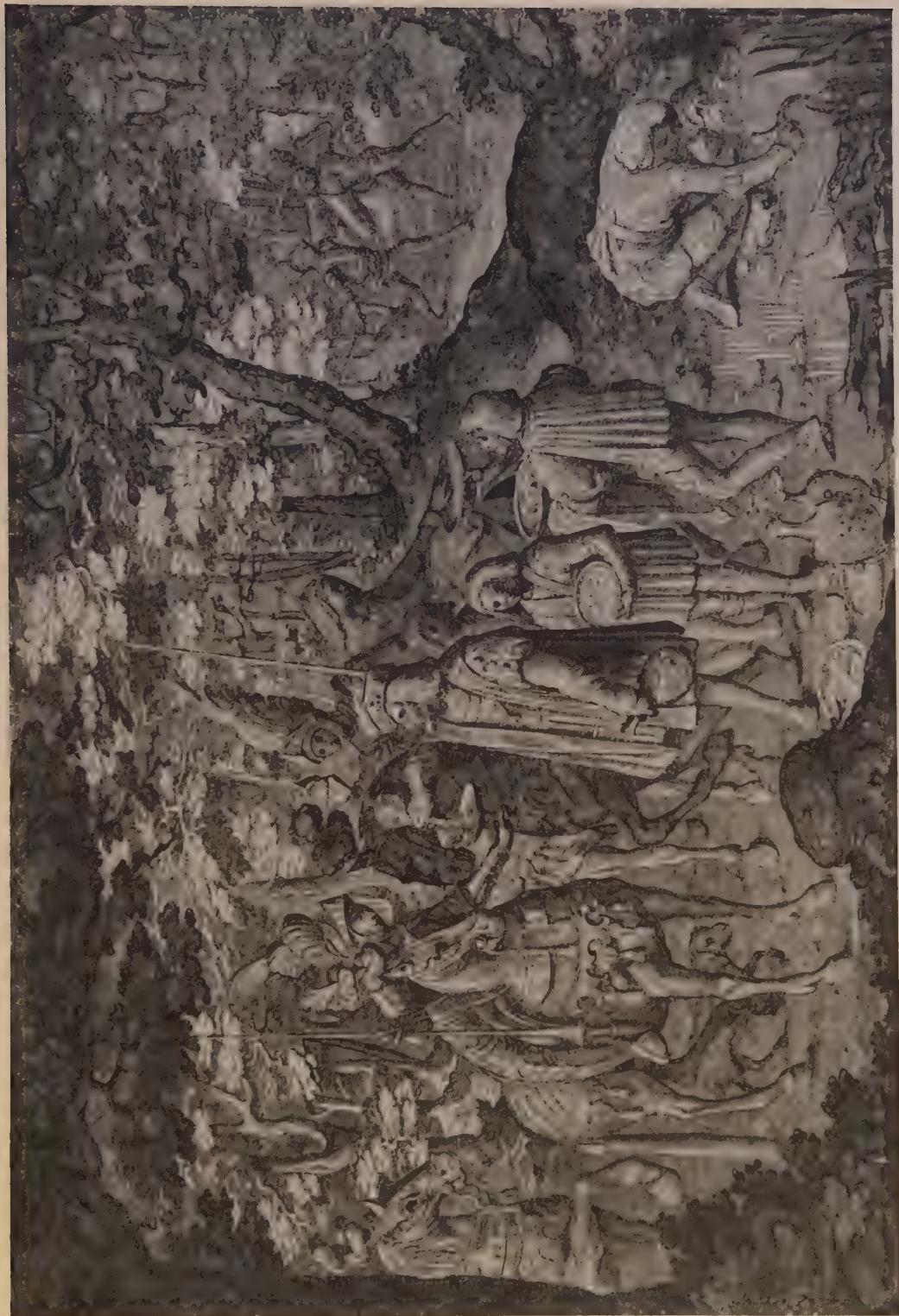
LE TOURNOI DE SANDRICOURT : LE COMBAT A LA LANCE

MINIATURE DE LA FIN DU XV^E SIÈCLE

(Ms. fr. 1436, Bibliothèque Nationale, Paris.)

le n° 1436 (fonds français) de la Bibliothèque Nationale, du début du xvi^e siècle, et deux copies plus modernes et sans intérêt : l'une dans le volume 292 des manuscrits de Brienne, l'autre dans le *Cérémonial*, manuscrit de Godefroy (Archives Nationales, KK 14²³). Le manuscrit de l'Arsenal est illustré de miniatures qui sont recopiées exactement dans le n° 1436 de la Bibliothèque Nationale. On ne connaît que deux exemplaires de l'édition imprimée, à la Bibliothèque Nationale tous deux. Ils sont ornés de miniatures, mais de miniatures différentes dans les deux exemplaires¹.

1. Cf. Vayssière, *op. cit.* Au xvii^e siècle, Marc Wilson de la Colombière réimprima le texte du héraut d'Orléans dans *Le Vrai Théâtre d'Honneur*, 1648, 2 vol.



LE TOURNOI DE SANDRICOURT : AVENTURES DI LA FORET D'YVOIRABLE
DESSIN PAR BOLLERY

(Musée de Louvre.)

Ce n'est certainement pas le même artiste qui a exécuté ces deux illustrations, car elles sont de valeur inégale; celles du vélin n° 1033 sont d'un dessin beaucoup plus fin, d'une couleur beaucoup plus vigoureuse que celles du vélin n° 1034.

Les dessins de Bollery ne reproduisent aucune des miniatures connues. Elles ne ressemblent même à aucune d'elles bien qu'elles représentent les mêmes épisodes. L'artiste n'est pas parti du même principe que ses prédecesseurs. Ceux-ci se préoccupent uniquement de représenter une scène de tournoi, deux combattants ou deux



LE TOURNOI DE SANDRICOURT : RETOUR DE LA FORÊT DÉVOÏABLE
DESSIN PAR BOLLERY

(Musée du Louvre.)

groupes de combattants, et c'est tout. Les compositions de Bollery sont beaucoup plus complexes. La scène même de la joute reste, pour lui, le sujet essentiel, mais il la place toujours dans un milieu animé, parmi une foule de spectateurs, dans une lice vraisemblable, bordée de tribunes. Il n'oublie ni les hérauts, ni les sonneurs de trompe, ni les groupes de valets allant et venant. Au fond il représente un paysage où se profilent la silhouette du château, les tentes des combattants. Il prend tant de plaisir à dessiner la Forêt Dévoiable que, dans les deux scènes qui la représentent, il semble avoir accordé plus d'attention et de soin aux

in-folio. On en connaît aussi à la Bibliothèque de l'Arsenal une copie manuscrite du XVIII^e siècle qui fut faite — d'après une indication qu'on lit à la première page — sur un vélin manuscrit conservé autrefois au château même.

arbres qu'aux chevaliers. Enfin, il illustre un épisode qui n'avait tenté aucun de ses prédécesseurs : le banquet où les chevaliers racontent leurs exploits.

Ses dessins ont un intérêt artistique et archéologique à la fois. Ce sont des œuvres très poussées, d'une composition adroite, d'une exécution savante. Les figures des personnages qui ne sont pas armés de pied en cap sont expressives, les corps vivants. Bollery connaissait admirablement les lois de la perspective, et il échelonne ses plans avec une grande habileté. Ce n'est pas au Pas des armes de Sandricourt qu'il a pu voir les scènes qu'il dessine,



LE TOURNOI DE SANDRICOURT : LE BANQUET
DESSIN PAR BOLLERY

(Musée du Louvre.)

puisque en 1493 Jérôme Bollery lui-même n'était pas né, mais certainement un tournoi les lui a inspirées : les détails sont trop précis pour être imaginés. Aussi ses compositions sont-elles importantes pour l'histoire de la chevalerie. Elles indiquent très exactement la disposition d'une lice et le protocole d'un combat. Elles fournissent également de précieux renseignements à l'histoire du costume, mais — notons-le bien — du costume au XVI^e siècle et non au XV^e, car Bollery, comme tous ses contemporains, ne s'est pas embarrassé de recherches archéologiques : il a peint simplement des hommes de son temps.

A-t-il imaginé le château que l'on voit dans la plupart de ses compositions, cet édifice carré, flanqué, aux angles, de quatre tou-

relles ; ou bien a-t-il reproduit exactement le château de Sandricourt ? Nous n'avons pu le savoir. Le château de Sandricourt, qui existait encore au début du xixe siècle, a disparu, et, dans la collection topographique du Cabinet des estampes, il n'en reste ni dessin, ni gravure. En tout cas, il faut noter que l'édifice de Bollery ne ressemble pas du tout à ceux des miniaturistes qui l'ont précédé. Peut-être en a-t-il emprunté le dessin à un château existant réellement, mais qui n'aurait pas été Sandricourt, hypothèse assez vraisemblable parce que, même quand il l'indique rapidement dans des lointains, il le silhouette toujours avec une grande sûreté, *comme s'il le connaissait.*

Pour quelle œuvre définitive Bollery dessina-t-il ses compositions ? Sur ce point encore nous en sommes réduits aux conjectures. Peut-être ses études étaient-elles destinées aux miniatures d'un exemplaire de l'édition originale dont l'illustration n'avait pas encore été entreprise (nous avons vu que chaque volume était orné de sujets différents) ; mais, si l'exactitude avec laquelle l'artiste suit le récit du héraut d'Orléans donne quelque crédit à cette hypothèse, la multitude des personnages qu'il introduit dans chaque scène lui en enlève. Ses compositions sont bien surchargées pour des miniatures. On peut songer aussi à des croquis de cartons pour tapisseries. Le parti, fréquemment adopté, de placer aux premiers plans des hérauts d'armes, des sonneurs de trompe, des hallebardiers, coupés à mi-corps, est familier aux dessinateurs de cartons du xvi^e siècle, qui remplissaient ainsi des espaces qu'ils ne pouvaient garnir autrement. Voyez, par exemple, la série des *Fêtes du temps de Henri III* conservée à Florence. Mais rien n'empêche, non plus, que Bollery ait travaillé pour des décosrations murales. Ce qui semble certain, c'est que ses dessins, très serrés, très poussés, préparaient des œuvres que nous ne connaissons pas, ou qui ne furent jamais exécutées.

Jusqu'à ces dernières années, on ne s'est guère préoccupé des œuvres de Bollery. Reiset les décrit dans son inventaire manuscrit des dessins du Louvre, sans la moindre note critique. Les archives du Louvre, si riches en documents relatifs aux dessins, ne contiennent aucune pièce qui les mentionne. Un seul homme semble leur avoir prêté quelque attention au xixe siècle : Morel d'Arleux, conservateur des dessins jusqu'en 1827. Dans ses carnets de notes manuscrites, où il inventorie les pièces par ordre chronologique, accompagnant parfois ses descriptions de notes historiques, il donne,

d'après Marc Wilson de la Colombière, la description des épisodes du pas d'armes; mais il ne complète ces indications d'aucun commentaire critique, d'aucune recherche relative aux dessins eux-mêmes.

Nous avons découvert, à défaut d'une histoire complète, comment cette suite de compositions, qui appartenait à l'ancienne collection royale, y est vraisemblablement entrée au XVIII^e siècle en 1785. La fin d'une lettre de Charles Nicolas Cochin, garde des dessins du roi, à cette époque, nous donne cette indication. Cette lettre, adressée à Marigny, est conservée aux Archives Nationales (0¹ 1918⁴, p. 448); elle est encore inédite. Son importance est grande et par les indications précieuses qu'elle donne sur les dessins qui nous occupent, et par les renseignements qu'elle fournit sur le goût très fin de Cochin et sur le zèle qu'il apportait à ses fonctions. C'est Cochin lui-même qui provoqua l'acquisition des dessins de Bollery. Ceux-ci appartenaient alors au comte de Banne, ancien major des Mousquetaires gris. Cochin ne voyait sans doute pas une signature dans l'indication « Baullery » que nous avons relevée sur deux d'entre eux, car il les considère comme de maître inconnu: « Les dessins », dit-il, « sont de quelque habile homme de ce temps-là [le temps de Charles VIII], je ne m'avise pas de deviner le nom au hasard. » Et il ajoute cette boutade toujours d'actualité: « Il n'y a que les marchands de tableaux qui aient la hardiesse de donner des noms à tort et à travers à tout ce qu'ils voyent. » Cochin prisait fort la série: « Pour le deviner [l'artiste] », dit-il, « il faudra chercher dans l'histoire des peintres quel était le plus habile en France en 1400⁴. » Il songea aussitôt à faire entrer les dessins au cabinet royal; mais ceux-ci n'étaient pas à vendre: « ce qui m'embarrasse », écrit-il, « c'est que je ne peux pas dire qu'ils soient à vendre. M. le comte de Banne me les a confiés pour chercher le moyen de les restaurer, car quoique tout y fût encore très visible, par leur ancienneté et leur défaut de soins ils sont en mauvais état. » Il ne semble pas que cette restauration ait été exécutée. Sur le *Banquet* seul on peut signaler quelques coups de crayon plus marqués que les autres, ajoutés peut-être au XVIII^e siècle, mais c'est tout. Les morsures d'humidité subsistent, et comme elles ne sont pas très graves, il est préférable de n'y pas toucher. Pour faire l'acquisition », écrit Cochin, « il faudrait faire un petit comité d'artistes pour déter-

1. Il avait mal retenu la date de 1493 inscrite sur les cartels.

miner le prix qu'on pourrait honnêtement en offrir, et je me chargerais de le proposer au comte de Banne. » Marigny répondit aussitôt : « Je vous donnerai certainement et avec plaisir le rendez-vous [que] vous me demandez pour me montrer les costumes des XIII^e au XIV^e siècles. Je conçois ce qu'ils peuvent avoir de piquant. Ne croiriez-vous pas utile de les comparer avec ce que je présume possédé en ce genre par la Bibliothèque du Roy ? Dès que je serai un peu sûr de ma marche, je vous préviendrai. » L'achat fut sans doute effectué comme l'avait proposé Cochin, puisque les œuvres de Bollery sont maintenant au Louvre. Nous ignorons d'ailleurs le prix qu'en donna le roi.

Bien d'autres questions relatives aux dessins eux-mêmes et à leur auteur Bollery ou Baullery demanderaient encore, nous l'avons vu, à être élucidées. Elles le seront peut-être un jour. Il n'était pas inutile, en tout cas, d'attirer l'attention sur ces œuvres très remarquables d'un artiste à peu près inconnu.

PIERRE MARCEL et JEAN GIFFREY





FRAGMENT D'ORNEMENTATION DE LA 1^e PAGE
DE LA « VIE DE JÉSUS-CHRIST »,
PAR LUDOLPHE LE CHARTREUX

(Ms. 337, Bibliothèque d'Avignon.)

LES
MINIATURISTES
AVIGNONNAIS
ET LEURS OEUVRES

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)

VERS la fin du XIV^e siècle, des initiales simplement en noir prennent aussi une certaine importance. L'enlumineur, ou plutôt le décorateur qui en a la charge, les agrémentera de dessins, qu'il rehausse d'une touche de jaune ou qu'il frotte très légèrement de bleu, de jaune ou de rouge. Il enchaîne ainsi des bustes et têtes de personnages, des profils de grotesques, des animaux (ours jouant de la cornemuse, lion assis, mufles, têtes de chats), des oiseaux à bec plus ou moins allongé et à col plus ou moins tordu. Dans des livres de lutrin, la grandeur des lettres lui permet d'y grouper plusieurs têtes humaines avec ou sans animaux et d'y dessiner des personnages en pied, surtout des bourgeois et des moines. Il ne répugne pas aux nudités et il représente aussi bien un homme nu tirant de l'arc qu'une Vierge et son Fils, qu'un Christ bénissant le monde, que les trois personnes de la Trinité. Beaucoup de ces lettres, exécutées avec une véritable habileté et une élégante sûreté de main, constituent à elles seules des petits chefs-d'œuvre. Elles se retrouvent non seulement dans les livres miniaturés selon la méthode pari-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. I, p. 213.

sienne¹, mais encore dans ceux qui le sont par un procédé tout différent, inspiré par l'Italie et plus particulier à la ville d'Avignon². Il était donc nécessaire d'attirer l'attention sur ce système décoratif pour les initiales en noir.

Si pour le deuxième tiers du XIV^e siècle nous ne connaissons guère en Avignon que des manuscrits enluminés dans la manière française, il n'est pas certain qu'on s'en soit tenu à ce genre d'ornementation. Un auteur bien informé, que j'ai déjà eu plusieurs fois l'occasion de citer, démontre en effet qu'un nouveau style fortement italianisé s'introduisit en Bohême vers 1360-1370 et s'accusa dans les manuscrits commandés par Jean de Neumarkt, évêque de Leitomischl et chancelier impérial³. Or, les plus belles œuvres et les plus caractéristiques de cette école sont dues à Nicolas de Kremsier, chanoine et prévôt de Saint-Pierre de Brünn, qui, de 1352 à 1362, fit deux longs séjours à Avignon. C'est dans cette ville qu'il aurait pris les procédés d'illustration, introduits ensuite par lui en Bohême. Ses enluminures sont une imitation plus ou moins directe des miniatures toscanes avec leurs larges rinceaux dans les marges, mais elles dénotent en même temps une influence française par la stylisation de ces mêmes rinceaux et par le jeu de leurs couleurs. Tout cela se représente dans une série de manuscrits avignonnais dont j'ai maintenant à parler. Mais ces derniers se placent, comme date, au plus tôt vers 1370⁴, et presque tous appartiennent au dernier tiers du XIV^e siècle. On retrouverait donc dans le *Liber viaticus* de Jean de Neumarkt, dans le Missel de Nicolas de Kremsier à Brünn, et dans les manuscrits bohémiens de la même famille, la transcription d'un art qui, à côté de l'illustration purement française, avait cours à Avignon sous les pontificats de Clément VI et d'Innocent VI et dont nous ne connaissons à l'heure actuelle aucun spécimen.

Il y aurait peut-être quelques objections à présenter à ce raisonnement, mais en somme, comme il faut nécessairement faire la part de l'hypothèse, je n'insisterai pas et j'aborderai immédiatement ceux de nos manuscrits qui, par leur facture, se rapprochent des

1. Bibliothèque d'Avignon, ms. 221.

2. *Idem*, ms. 197.

3. Max Dvořák, *op. cit.*, p. 59 et suiv. Voir surtout les p. 67, 74 à 80. Les manuscrits enluminés pour Jean de Neumarkt sont décrits p. 81 et suiv. Sur les voyages de Nicolas de Kremsier à Avignon, voir p. 91.

4. Le plus ancien paraît être le Missel n° 138 de la Bibliothèque d'Avignon.

beaux livres commandés par Jean de Neumarkt. Ils sont, ai-je déjà dit, du dernier tiers du XIV^e siècle et sortent d'ateliers où s'est accomplie plutôt une juxtaposition qu'une fusion complète des procédés français et italiens. Mais cette juxtaposition a un tout autre caractère que celle qui s'était opérée sous Jean XXII¹. La transition se trouverait peut-être dans le Missel n° 135 de la Bibliothèque d'Avignon, auquel ont collaboré au moins deux miniaturistes, un Siennois probablement et un Français. A côté d'initiales entièrement italiennes, il en est d'autres où le tableau central seul est dans le même goût, mais où les ornements de la marge, quoique lourdement traités, dérivent de la longue tige française à petites feuilles pointues, d'autres qui sont entièrement françaises.

Des manuscrits avignonnais dont je veux maintenant parler, les plus caractéristiques sont les 337 et 338 de la Bibliothèque d'Avignon, contenant la *Vie de Jésus-Christ* par Ludolphe le Chartreux.

La première page de la première partie, divisée en deux colonnes, est admirablement décorée : l'encadrement se rattache à l'initiale F peinte en bleu avec lisérés d'or et surcharge d'ornements blancs dérivés de la large feuille italienne ; entre les deux branches transversales de la lettre est peint, sur fond rouge agrémenté de rinceaux d'or d'une grande tenuïté², le Christ de

1. Elle n'est d'ailleurs pas exclusive à Avignon. On en a signalé des exemples ailleurs ; je la retrouve dans un ms. de la *Cité de Dieu* traduite par Raoul de Presles (début du XV^e siècle), conservé en la Bibliothèque de Bruxelles sous les n°s 9005 et 9006. Impossible de le rattacher à notre école ; les miniatures sont certainement du nord de la France, et pourtant on remarquera dans les bordures le mélange des fins rameaux français avec leurs feuilles triangulaires et des enroulements de larges feuillages aplatis, caractéristiques du style italien. Cf. J. van den Gheyn, *Catalogue des mss. de la Biblioth. royale de Belgique*, t. II, n° 4154, p. 179).

2. Des rinceaux d'or à peu près semblables ont décoré aussi des livres copiés et enluminés pour Charles V (cf. L. Delisle, *Fac-similé*, pl. IV) ; on les retrouve aussi dans les Très riches Heures du duc de Berry (voir la planche XV de M. Paul Durrieu, *Les Très riches Heures de Jean de France, duc de Berry*).



LA SAINTE TRINITÉ

DESSIN TEINTÉ

FIN DU XIV^e SIÈCLE

(Ms. 1197, Bibliothèque d'Avignon.)

majesté assis sur un banc violacé dans un entourage de boiserie verte. Il tient le globe du monde représenté, comme Simone Martini l'avait fait au porche de Notre-Dame-des-Doms, avec les trois zones horizontales de la mer, de la terre et du ciel ; le ciel lui-même est coupé en deux parties pour figurer le jour et la nuit. Cette miniature, d'une exécution achevée et d'une perfection de détails surprenante, est de toute beauté, et il est bien regrettable qu'elle soit unique dans cet ouvrage. L'encadrement de la page est entièrement de style français, avec ses bandes alternées rouges et bleues chargées de très fins rinceaux d'or, l'entre-croisement de ses rameaux sur fond d'or dans le bas et de ses volutes feuillagées dans le haut, entourant des armoiries, enfin avec ses branches garnissant tous les espaces encore libres. Mais, chose inattendue, l'ornementation séparant les deux colonnes de la page est surtout influencée par l'art du nord de l'Italie ; c'est une longue tige verte sur fond d'or avec de fréquents bouquets de larges feuilles rouge vif et bleu avec revers rose, ou, *vice versa*, rose avec revers bleu. Quelques pages plus loin, un D initial, accompagné de magnifiques rinceaux de feuillages que cerne un trait blanc, est entièrement caractéristique de ce nouveau style avignonais¹.

L'initiale de la seconde partie, un E, est, par contre, miniaturée absolument selon le style français : chimères, feuilles découpées et pointues, bandeaux étroits rouges ou bleus, tout s'y retrouve. Mais celle de la troisième partie en est toute différente. C'est un magnifique P, en bleu sur champ d'or, traité comme l'F de la première partie ; à l'intérieur cependant il ne présente, dans un cercle avec épanouissement de feuilles larges, que les armoiries du possesseur. Aux extrémités de cette lettre se rattachent dans la marge latérale d'épais feuillages sur fond d'or, s'enroulant en spirale autour d'un bâton et retournant en volute allongée dans les marges du haut et du bas ; ils offrent, avec un véritable modèle, comme dans l'initiale D précédente, une gamme de couleurs variées et brillantes : le rouge vif, le rose, le violet, le jaune, le vert et le bleu. Leur nervure centrale annelée est fortement accusée, comme dans les palmettes du temps de Jean XXII.

Quant à l'initiale de la quatrième partie, accompagnée de la décoration marginale obligatoire, elle est absolument et complètement de style français.

1. Reproduit par M. Dvořák, *op. cit.*, p. 78.

La décoration de ces initiales D et P, tout à fait particulière à Avignon, se retrouve dans les deux volumes du traité d'Augustin Trionfo sur l'Évangile de saint Mathieu¹, qui, volés pendant la Révolution à la bibliothèque des Célestins d'Avignon, ont sans doute alors perdu leurs plus belles miniatures. Celles qui restent sont des initiales de chapitres; la plus remarquable est en tête du chapitre premier, après le prologue: c'est un L traité en rose, qui enferme un saint Mathieu écrivant son Évangile. Le fond est d'or; avec une pointe d'aiguille on y a dessiné des rinceaux de même forme que ceux qui surchargent le fond du Christ de majesté,

au commencement du Ludolphe². Ce saint Mathieu, d'un grand caractère, n'est pas sans quelque parenté avec un Christ dessiné dans une lettre noire, dont il a été question il n'y a qu'un instant. La lettre est accompagnée, dans la marge, d'un nœud de feuillages et d'une double spirale de feuilles larges, colorées en bleu, rouge, violet, rouge brique, vert et rose. Les autres initiales, entièrement sur



SAINTE MATHIEU
MINIATURE DE 1375-1390
(Ms. 71, Bibliothèque d'Avignon.)

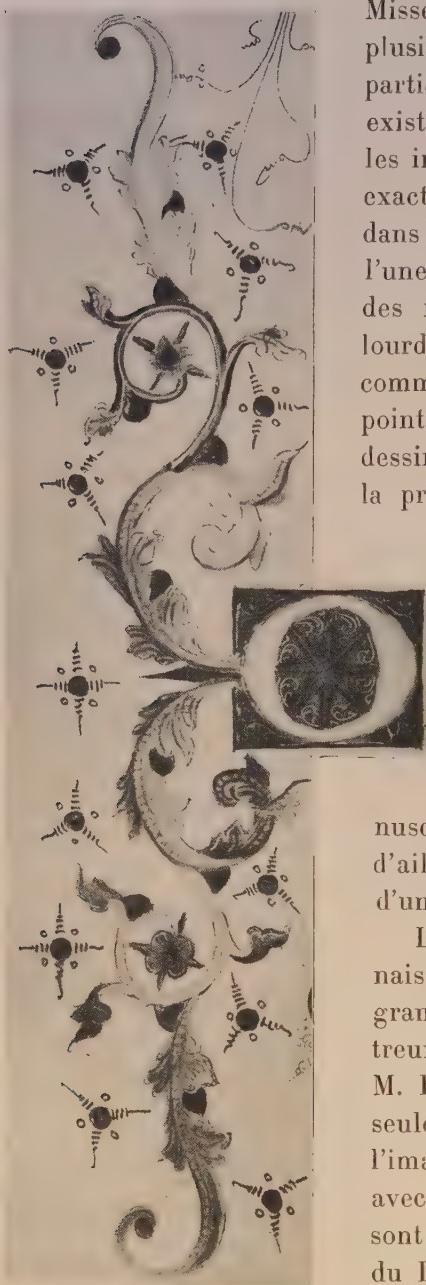
fond d'or, sont beaucoup plus simples; l'intérieur en est occupé par un ou deux bouquets de feuillages disposés diversement, et elles sont rattachées dans la marge à ces longues branches feuillues se retournant plusieurs fois sur elles-mêmes et changeant à chaque fois de couleur.

Tel est encore le cas pour un Antiphonaire de la collégiale de Saint-Didier d'Avignon³ et pour le beau

1. Bibliothèque d'Avignon, mss. 71 et 72.

2. Cette miniature a été reproduite par M. Max Dvořák, *op. cit.*, p. 77. Il a donné aussi, p. 74, une initiale du ms. 72.

3. Bibliothèque d'Avignon, ms. 197. Cf. Dvořák, *op. cit.*, p. 76.



INITIALE DU MISSEL
DE SAINT-DIDIER D'AVIGNON
FIN DU XIV^e SIÈCLE
(Ms. 138, Bibliothèque d'Avignon.)

Très Riches Heures du duc de Berry, notamment pour les nimbes et les couronnes.

Missel italien, auquel on a dû ajouter plusieurs cahiers, contenant les offices particuliers à cette même église¹. Il n'y existe pas une seule figure peinte, mais les initiales sur fond d'or sont traitées exactement avec la même méthode que dans l'ouvrage d'Augustin Trionfo; pour l'une même, qui projette dans la marge des rinceaux plus élégants et moins lourds que d'habitude, l'or a été piqué, comme dans le manuscrit 71, par la pointe d'une aiguille pour présenter un dessin en guillochis². Pour une autre, la principale, celle qui est en tête de l'office de saint Didier, l'intérieur seul de la lettre, peinte en rose, est à fond d'or et l'extérieur à fond bleu avec petits dessins blancs; mais cette dualité de couleurs pour le fond d'une même initiale est une exception dans les manuscrits de cette catégorie, qui sont d'ailleurs d'une grande richesse et d'une grande fraîcheur de tons.

Les derniers manuscrits que je connaisse de ce genre sont les quatre grands volumes de la Bible des Chartreux de Villeneuve appartenant à M. F. Digonnet. Quelques initiales seulement sont miniaturées, l'une avec l'image de saint Jérôme, une seconde avec celle de saint Paul; mais elles le sont dans le même style caractéristique du Ludolphe, de l'Augustin Trionfo,

1. Bibliothèque d'Avignon, ms. 138.

2. Ce système de pointillés pour les ornements dans les ors se remarque aussi dans certaines miniatures, moyennes ou petites, des

du Missel et de l'Antiphonaire de Saint-Didier. Faut-il rappeler que la correction de cet ouvrage fut seulement achevée en 1414?

L'illustration dont je viens d'étudier des spécimens, dérivée des modèles italiens, que corrigea et modifia le goût français, est tout à fait particulière à Avignon. On a vu que de cette ville elle était passée en Bohême, où M. Max Dvořák l'a caractérisée avec une rare compétence.

Les autres manuscrits avignonnais dont il me reste à parler pour le XIV^e siècle sont, au contraire, entièrement italiens de facture et ne doivent plus rien à l'influence française : tel le Missel de Clément VII. Silvestre, dans sa *Paléographie universelle*¹, l'attribuait à une école de la péninsule; aujourd'hui encore les savants qui l'examinent en font en général une œuvre de Nicolas de Bologne. M. Dvořák lui-même, tout en reconnaissant qu'il a été peint à Avignon, le donne à un Italien², ainsi que le Pontifical de Benoît XIII et une partie de la Bible du même pontife, que j'examinerai tout à l'heure; même il en rajeunit la date qu'il fixe sous le pontificat de Clément VI. Mais il n'y a aucun doute que le Missel de Clément VII ne soit celui qui a été exécuté à Avignon en 1390 dans l'atelier de Jean de Toulouse.

Incontestablement ce manuscrit est d'apparence archaïque et se rattache à l'école bolonaise proprement dite : ses couleurs sont plus ternes, plus pâles ou plus sombres que celles des manuscrits dans le genre du Ludolphe; les tiges feuillues s'étalent plus lourdement et leurs enroulements ont moins d'élégance; elles se compliquent davantage, s'accompagnent de nombreux bourrelets et de gros points d'or, se brisent à angles aigus pour les retours dans les marges. En revanche, le Missel offre une grande variété de figures peintes du plus haut intérêt.

Toutes ses miniatures sont enfermées dans des initiales dont les plus grandes ont jusqu'à 7 centimètres de côté; mais la généralité ne dépasse pas les dimensions ordinaires (4 centimètres sur 3 1/2 en moyenne). A très peu d'exceptions près, la lettre de ces initiales est d'un rose terne se détachant sur un fond d'or à l'extérieur et bleu d'outremer à l'intérieur, ou bien, si c'est une lettre non fermée, comme un I ou un L, sur un fond d'or à gauche et bleu à droite. Dans la marge, les bouquets de feuillages que nous connaissons.

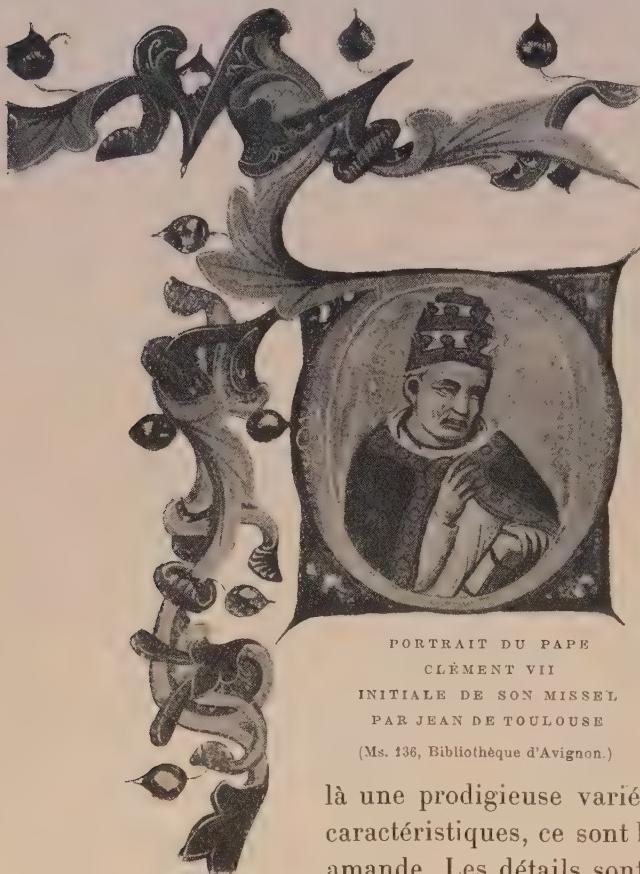
1. Il en a reproduit, assez mal, une page dans sa 3^e partie.

2. P. 45.

Dans la première partie, le Propre du temps, il n'y a guère que l'office des principales fêtes qui soit illustré au début par une miniature avec personnages.

Toutes les autres initiales sont simplement décorées d'ornements obtenus par l'arrangement de larges feuilles, de rinceaux et de traits de couleurs.

La suite, Propre et Commun des saints, messes à intentions diverses (celles-ci sont extrêmement nombreuses), n'est plus enluminée qu'avec des initiales chargées de figures : ce sont les saints dont on célèbre la fête, ce sont les personnes pour lesquelles on prie, c'est une petite scène ou un symbole rappelant l'objet de l'office. Il y a donc



là une prodigieuse variété de figures ; une de leurs caractéristiques, ce sont les yeux bridés ou taillés en amande. Les détails sont très minutieusement indiqués, ainsi que les cheveux et la barbe ; le modelé est partout marqué, sans affectation cependant et sans exagération.

L'artiste ne s'est pas borné à peindre vaille que vaille des personnages ; il s'est attaché à leur donner une expression : dans la scène de la Circoncision, l'Enfant nu qui, dans son effroi, se cramponne d'un bras au cou de saint Joseph, a un mouvement charmant ; le prélat qui reçoit la communion à la fête du Saint-Sacrement est bien en adoration devant l'hostie ; le malade qui prie dans son lit montre l'ardeur de sa dévotion reflétée sur son visage ; l'ami détenu derrière les barreaux de sa prison est dans une tristesse navrante ; sainte Élisabeth, image de la terre stérile, est désolée ; le mari prenant la jeune épousée entre ses bras est plein d'amour, et celle-ci a un mouvement de pudeur bien marqué ; les défunts couchés dans leur tombe et pour lesquels on prie semblent reposer dans la paix.

Telle est, très sommairement indiquée, l'œuvre de Jean de Toulouse. Évidemment ce miniaturiste avait fait son éducation complète dans le nord de l'Italie et avait rapporté en Avignon les procédés usités dans cette région; ou, même encore, il avait reçu sur les bords du Rhône les leçons d'un maître lombard ou bolonais, qu'il mit en pratique sans se laisser influencer par d'autres artistes français vivant à côté de lui. A ce point de vue, il est donc très intéressant d'étudier un volume sorti de ses mains.

Au pontificat de Benoit XIII se rattachent plusieurs manuscrits qui appartiennent aux mêmes traditions.

Voici d'abord le Pontifical qui lui est attribué (lat. 968 de la Bibliothèque Nationale). Seules encore les initiales sont miniaturées, mais elles sont l'œuvre de deux enlumineurs différents. Le premier, plus ancien ou beaucoup plus archaïque, est d'un faible mérite. On lui doit un certain nombre de très grandes lettres, dont le centre est occupé par une scène à plusieurs personnages, et d'autres plus petites, avec ou sans figures. Mais il a reçu, avant de commencer, des instructions précises : on lui a indiqué, par une note inscrite dans les marges, le sujet qu'il avait à peindre, on lui a même dessiné très souvent une esquisse¹. C'est qu'on avait quelque raison de se méfier de son habileté, car il est loin d'avoir produit des chefs-d'œuvre. Cependant ses grandes initiales sont mieux soignées; la lettre est alternativement bleue ou rose avec petits ornements en blanc, elle se détache sur un fond rouge foncé ou bleu d'outremer, décoré de filigranes blancs, mais l'intérieur présente toujours un champ d'or. Les personnages sont assez gauchement dessinés; les visages, les mains et tous les vêtements blancs sont d'une telle absence de modélisé qu'on croirait que le parchemin n'a pas été recouvert de peinture; c'est à peine si les plis des habits sont indiqués par des traits noirs avec quelques légères teintes et si les cheveux sont quelquefois nuancés de jaune. Assurément, on n'est plus là en présence des procédés habituels. Les ornements de la marge, qui sont attenants

1. M. L. Delisle, *Le Cabinet des manuscrits*, t. I, p. 491, avait déjà signalé ces instructions écrites, mais non les esquisses. C'est M. Henry Martin qui a, le premier, signalé de pareilles esquisses, dans une lecture faite le 11 mars 1904 à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Voir son étude sur *Les Miniaturistes à l'exposition des Primitifs français*, chap. VI (*Bulletin du Bibliophile*, 15 décembre 1904, p. 630, et 15 janvier 1905, p. 1). — Au sujet des instructions écrites, voir encore pour une époque antérieure : Samuel Berger, *Les Manuels pour l'illustration du Psautier au XIII^e siècle* (extrait des *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, t. LVII).

à ces grandes lettres, consistent en petites tiges soudées les unes aux autres par des anneaux et s'épanouissant en palmettes sur un fond triangulaire de nuance très tranchée, ou bien en rinceaux et rameaux avec feuilles grèles imités du style français, ce qui n'exclut pas la palmette italienne.

Un deuxième miniaturiste est venu compléter l'œuvre du premier¹ et exécuter de nombreuses lettres avec ou sans figures et quelques *litterae champidae* (or sur fond de couleur) dans les espaces laissés inoccupés par le premier². Celui-là, qui n'a eu besoin ni d'explications écrites ni d'esquisses, c'est le frère Sanche Gontier; il reçut pour son salaire 17 florins et 7 sous, la lettre avec figure lui étant comptée un gros, la lettre sans figure 18 deniers et la lettre champie 8 deniers³. Il appartient à l'école de Jean de Toulouse, le décorateur du Missel de Clément VII; comme lui, il peint presque toutes ses lettres en rose (il y en a cependant quelques-unes en rouge vif ou en bleu pâle violacé) sur un fond d'or à l'extérieur et bleu d'outremer à l'intérieur; comme lui, il modèle ses figures, il les met bien en place, il agrémenté ses initiales de palmettes marginales avec nœuds et gros points d'or; mais ses couleurs sont bien moins ternes, moins noires que celles de Jean de Toulouse, elles ont plus de fraîcheur et d'éclat. Par contre, il est moins habile à varier ses physionomies et à leur donner de l'expression.

Ne quittons pas ce manuscrit avignonais sans remarquer la décoration en filets, rinceaux déliés et palmettes fines, avec application de touches jaunes au pinceau, qui a été portée dans les autres initiales alternativement rouge vif et bleu; on y retrouve aussi dans quelques lettres le quadrillé violet avec rameaux se détachant en blanc, qui a déjà été observé dans d'autres volumes.

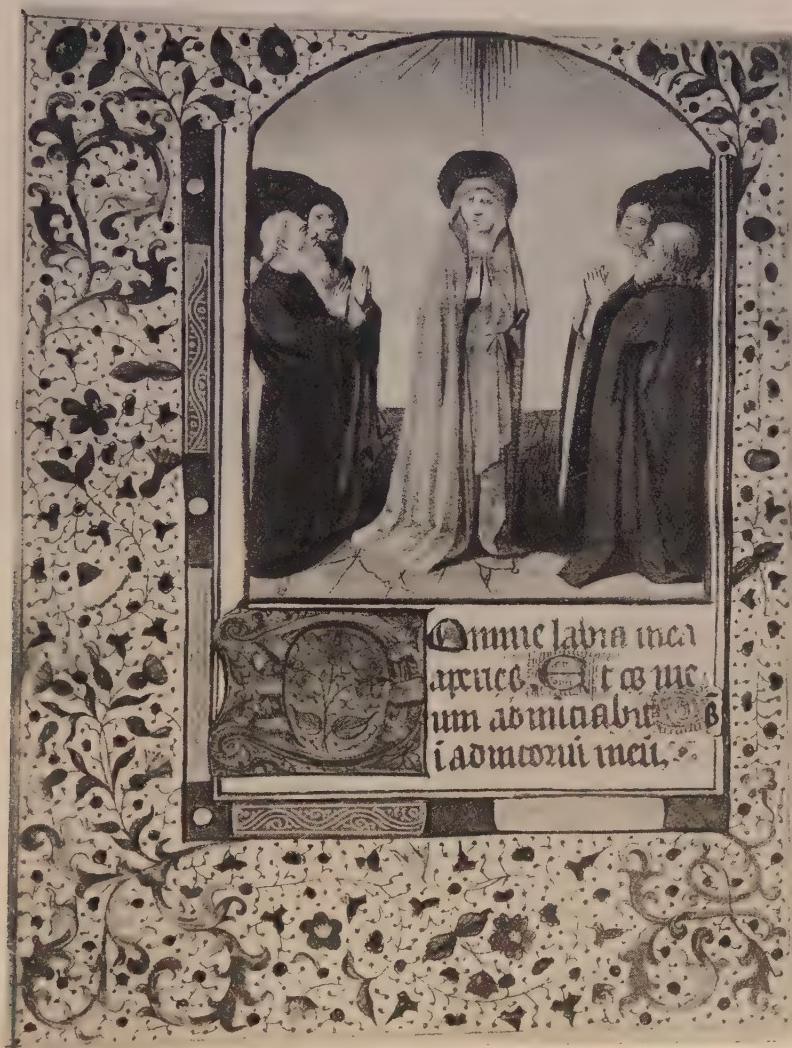
Les manuscrits latins de la Bibliothèque Nationale 5126 (*Chronique de Ptolémée*, écrite par Antoine Sanchez sur l'ordre de Benoit XIII) et 5142 (*Histoire des papes et Chronique martinienne*, du même copiste) se rapprochent étrangement, par la plupart de leurs

1. On reconnaît bien qu'il a été le second; car, ayant l'habitude, à la fin de chaque cahier, de faire le relevé de ses lettres peintes, il s'est trouvé en certain endroit obligé d'interrompre la ligne droite de son compte, pour ne pas tomber dans les instructions destinées à son prédécesseur.

2. Il est à observer que la même page présente parfois des miniatures des deux artisans. Pourquoi le premier a-t-il laissé des initiales en blanc, à côté de celles qu'il exécutait, on ne sait.

3. Au commencement de son travail, Sanche Gontier a marqué ses prix en regard de chaque type de lettre.

miniatures, du Missel de Clément VII et du Pontifical de son successeur. Sans doute, dans le premier de ces volumes, il est certaines pages, comme la première par exemple, qui sont traitées d'une

LA PENTECÔTE, MINIATURE D'UN LIVRE D'HEURES, XV^e SIÈCLE

(Appartient à M. Rosenthal, Munich.)

manière différente, mais ne serait-ce pas tout simplement parce que plusieurs enlumineurs y ont été employés? C'est surtout l'ornementation marginale accompagnant les petites initiales peintes qui doit être signalée ici, comme appartenant à la famille des manuscrits précédemment étudiés. Les figures, traitées par d'autres artistes,

avec leurs tons blafards ou verdâtres, seraient d'un style plus particulièrement bolonais. Si véritablement ces volumes ont été décorés à Avignon (ce qui reste douteux), ils l'ont été par des Italiens ou par des élèves de miniaturistes appartenant au nord de l'Italie, comme l'était Jean de Toulouse.

C'est encore à un enlumineur imprégné des mêmes traditions que l'on confia le soin de terminer l'illustration d'un des volumes (lat. 61) d'une Bible ayant appartenu à Benoît XIII et ornée partout ailleurs (lat. 61, 87, 91, 139 et 255) d'initiales de style purement français.

Mais j'ai déjà dit que ces derniers manuscrits de Clément VII et de Benoit XIII se différenciaient assez nettement de ceux qui, tels l'Antiphonaire et le Missel de Saint-Didier, le Ludolphe, etc., paraissent caractériser l'art que l'on serait tenté d'appeler l'art avignonais de la fin du XIV^e siècle. Ce sont des œuvres de professionnels essentiellement italiens d'habitudes, n'ayant rien de commun avec leurs confrères de ce côté des Alpes et n'ayant voulu modifier ni leur méthode ni leurs procédés en changeant de résidence.

On est assez mal renseigné sur la persistance à Avignon de ce style italien, car pour la première moitié du XV^e siècle, après la Bible des Chartreux de Villeneuve, on ne peut montrer de manuscrits miniaturés d'une façon positive dans cette ville. C'est tout au plus si l'on conserve à la Bibliothèque d'Avignon un livre d'offices pour tous les jours de la semaine (n° 225 des manuscrits), qui appartienne tout à fait au début de cette période. A beaucoup près, il ne vaut pas les ouvrages qui ont été examinés ci-devant, car les miniatures qui ont été peintes en tête de chaque office, sont d'un dessin assez incorrect. Il est cependant intéressant d'observer les fonds et l'ornementation marginale. Celle-ci est bien dans le même goût que celle des manuscrits 71 et 72 et de tous les autres de la même série, mais il s'y introduit un élément nouveau, avec les têtes d'oiseaux ou d'animaux qui terminent les enroulements de tiges feuillues. Aux petites initiales miniaturées se rattachent aussi des palmettes marginales et les lettres sont toujours entourées d'or seulement à l'extérieur.

Le fond des grandes scènes est alternativement rouge ou noir; excepté dans la première, où il est chargé d'une série de petits carrés avec ornement central en or, il présente partout une application de très fins rinceaux d'or, assez analogues à ceux qui ont été rencontrés dans la belle miniature du manuscrit 337 d'Avignon (fol. 1). Ce sont là les seules observations qu'il importe de faire, l'auteur de

cette illustration ne se recommandant aucunement par des qualités extra ordinaires.

Quand, dans la seconde moitié du xv^e siècle, on retrouve des



LE ROI DAVID, MINIATURE D'UN LIVRE D'HEURES, XV^e SIÈCLE

(Appartient à M. Rosenthal, Munich.)

manuscrits d'origine avignonnaise indiscutable, les procédés particuliers qui ont été reconnus aux maîtres de la région ont disparu complètement. Ainsi, par exemple, dans le manuscrit 412 d'Avignon et dans le livre d'Heures Rosenthal. Les marges avec leurs rinceaux

fins ou épais, leurs tiges de fleurs, leurs animaux fantastiques ou réels, leurs oiseaux, leurs bandes ou leurs losanges d'or sur lesquels s'enlèvent d'autres rinceaux ou d'autres rameaux fleuris, se rencontrent tout autant dans les livres exclusivement français et ne se distinguent par aucun caractère spécial. La mode de Paris ou de Tours l'a définitivement emporté et régnera maintenant sans conteste.

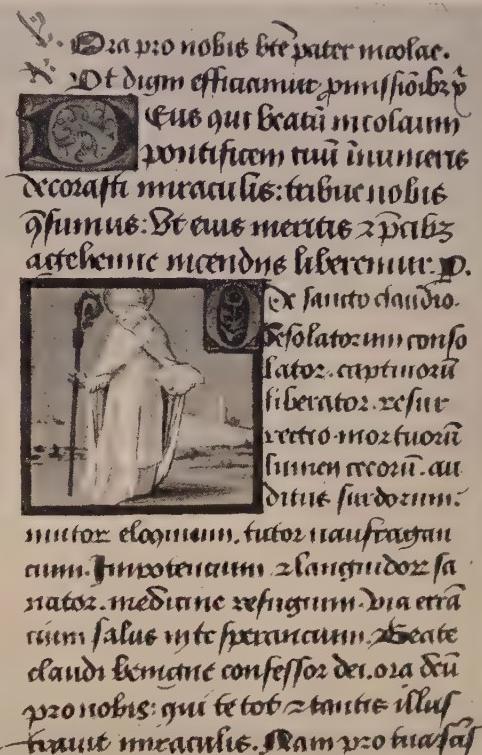
Des deux livres d'heures qui viennent d'être cités, celui du libraire Rosenthal est incontestablement le plus beau et le plus riche. L'artiste chargé de l'enluminer était un maître, qui avait certainement l'habitude des plus grandes surfaces et qui a peint de véritables tableaux. Dans son catalogue, M. Rosenthal le rattachait à l'école de Rogier van der Weyden; c'est plutôt à celle d'Enguerrand Charonton et de Pierre Villate qu'il faudrait songer. Non pas que je veuille insinuer que le miniaturiste ait été l'un de ces très grands artistes, mais il y a des rapprochements à faire entre quelques-unes de ses figures et certains personnages qui garnissent le bas du tableau du *Couronnement de la Vierge*¹.

Ce miniaturiste sait draper ses personnages et leur donner en général des mouvements justes; il est réaliste, ce qui ne l'empêche pas d'idéaliser la tête blonde de la Vierge; il a étudié le jeu de la lumière sur la couleur des vêtements; il possède en dernier lieu une entente du paysage qu'il faut signaler: c'est en plein air que d'habitude il place les scènes qu'il interprète, dans le lointain s'aperçoivent des châteaux forts, des villes entourées de remparts ou même une simple maison; au-dessus des horizons bleuâtres s'élève presque toujours quelque donjon ou émerge quelque clocher. A-t-il voulu peindre des paysages réels ou bien a-t-il pris uniquement ses sujets dans son imagination? Cette dernière hypothèse paraît la plus vraisemblable. A la rigueur, on reconnaîtrait peut-être dans la miniature du roi David agenouillé le Rhône baignant les murs d'Avignon, près du couvent des Dominicains, avec, tout à fait à l'horizon, la silhouette du fort Saint-André de Villeneuve; il ne faudrait cependant pas insister et voir dans la peinture plus de choses qu'il ne convient. Aucune observation particulière sur les couleurs des tableaux; il n'y a à noter qu'un jaune assez vif qui se retrouve en quelques endroits, notamment sur la robe du vieillard Siméon dans la scène de la Purification, et les reflets d'or sur les vêtements comme dans les miniatures de Fouquet.

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. II, p. 8.

A côté de ces artistes à la palette si variée, il y en avait d'autres à Avignon, tout à fait à la fin du xv^e siècle, qui se bornaient à peindre sur les manuscrits de petits tableaux en camaïeu : tel Guyot Baletet, dont on possède l'œuvre dans le livre de prières n° 2595 de la Bibliothèque de cette ville. Seulement avec une gamme de gris, du blanc pour toutes les parties éclairées et du bleu pour l'azur du ciel, il a peint une série de compositions charmantes, dont la plus grande n'a pas plus de 4 centimètres de côté. Habile dessinateur, déjà plié aux nouvelles habitudes apportées par la Renaissance, il a placé au milieu de paysages variés les saints personnages invoqués dans les prières voisines. Les ombres des arbres y sont traitées par masses, les horizons s'étendent profonds, les perspectives s'allongent, les tours et châteaux se détachent au loin sur le bleu du ciel. Au centre, les petits personnages, debout ou assis, ont une souplesse et un mouvement qui dénotent chez leur auteur un véritable sens artistique ; à peine pourrait-on critiquer la façon dont certains plis de vêtements sont accusés. Guyot Baletet, dont nous n'avons que ce seul livre, mérite donc certainement d'être connu et apprécié.

A vrai dire, à cette époque qui est celle de Bourdichon, l'art de la miniature expirait ; la multiplication des livres par la presse et leur illustration par la gravure lui portaient un coup dont elle



SAINT CLAUDE, MINIATURE DE GUYOT BALETET

(Ms. 2595, Bibliothèque d'Avignon.)

devait mourir. On continua cependant longtemps encore à peindre des manuscrits, mais les œuvres intéressantes devinrent de plus en plus rares. Pour Avignon, il ne faut guère citer que le livre d'Épîtres et Leçons de la messe, que les Célestins de cette ville firent exécuter en 1548. Le dessin en est généralement faible, et pour la décoration, on a visé à l'effet avec de grandes fleurs, des corbeilles de fruits, des rameaux de vignes chargés de raisins, des bouquets de feuillages, des instruments de musique, mélangés à des animaux réels ou fantastiques, des oiseaux, des mascarons, des cartouches, des colonnes et autres motifs usités à ce temps-là. L'artiste n'est arrivé qu'à produire une œuvre lourde, à couleurs trop violentes, bien que l'or soit à peu près banni de sa composition. C'est la décadence irrémissible : les peintures de ce volume n'ont plus rien de commun avec l'art du moyen âge.

* * *

Sans qu'il soit nécessaire de développer de longues conclusions, il semble cependant utile, au terme de cette étude, de dégager quelques observations.

En la ville cosmopolite d'Avignon, on l'a remarqué, s'étaient donné rendez-vous des artistes venus de tous les points de la France et de l'Italie ; mais tous avaient déjà leur éducation faite, ils avaient leurs procédés à eux et ils ne les modifièrent pas par cela même qu'ils se fixaient sur les bords du Rhône. Étrangers les uns aux autres, ils ne se mêlerent que très difficilement et ils n'échangèrent qu'avec une certaine répugnance leurs idées et leur façon de faire ; même, les élèves qu'ils pouvaient former ne faisaient que les continuer, sans chercher à innover et à créer. Aussi, on constate dans le même manuscrit, presque dans la même page, la juxtaposition de styles différents, du nord de la France et de l'Italie. On reconnaît encore que des Français, comme Jean de Toulouse, le miniaturiste de Clément VII, ont appris des Italiens une manière qui déroute complètement sur leur nationalité. Enfin, la conséquence de ces habitudes fut qu'en Avignon il fut très difficile de constituer une école particulière au pays, dont la vitalité fût assez grande pour résister à une poussée d'influence extérieure.

Il est encore une considération à noter, qui s'appliquerait non seulement aux artistes d'Avignon, mais encore à tous les miniaturistes français du moyen âge : c'est qu'il est extrêmement difficile

de discerner l'œuvre d'un même enlumineur et de la séparer de celle de ses contemporains. Pour Avignon, notamment, il a été dit plus haut combien il serait téméraire d'essayer d'augmenter le bagage, explicitement désigné par les documents, d'un artiste tel que Bernard de Toulouse, le décorateur du Terrier de l'évêché. C'est que précisément l'art de ces gens-là est essentiellement impersonnel ; il leur a été enseigné tout d'une pièce. On leur a montré comment il fallait interpréter tel personnage ou telle scène, comment ils devaient procéder pour l'application des couleurs et le modelé des figures. Évidemment, ils pouvaient se signaler par leur plus ou moins grande habileté, mais il leur était interdit de s'affranchir des règles traditionnelles et des procédés adoptés dans leur temps. Qu'on examine la décoration d'une page, la façon dont est peint un dragon ou une chimère, dont est représenté un prélat agenouillé, pour une même époque il n'y a pas de différence essentielle dans l'exécution des divers artistes, soit qu'ils aient habité Paris, soit qu'ils aient établi leur résidence en Avignon. En général, ce sont donc des gens de métier et pas plus. C'est pourquoi encore l'art du miniaturiste, ne se renouvelant pour ainsi dire pas, ignorant l'étude et la recherche personnelle, devait fatalement succomber, après être parvenu à un certain point au delà duquel il ne pouvait plus progresser. De là une décadence rapide, qu'accen-tuèrent la révolution économique amenée par la substitution du livre imprimé au manuscrit et la connaissance des procédés nouveaux, importés de l'Italie, qui ont caractérisé la Renaissance.

L.-H. LABANDE





DAVID PORTRAITISTE

L'ACQUISITION faite, il y a quelques années, par le Louvre des deux figures de *M. et M^{me} Seriziat*, le beau-frère et la belle-sœur de David, a inspiré l'idée de réunir à côté d'elles ou d'exposer en bonne place plusieurs autres portraits du peintre du *Couronnement*. C'est ainsi qu'actuellement on a, bien en face des yeux et à hauteur de la cimaise, les images d'amusante franchise de *M. et M^{me} Pécoul*, le beau-père et la belle-mère de l'artiste, et de *M^{me} Morel de Tangry et ses deux filles*, surnommées les *Trois Commères*, contrastant avec le fin visage de *Pie VII* et la savoureuse ébauche de *M^{me} Récamier*.

Depuis longtemps le hasard des ventes et des expositions avait fait reconnaître chez David les plus belles qualités de portraitiste. Il fallait que cette opinion reçût sa consécration et qu'aux yeux de tous cette forte figure d'artiste de la Révolution et du Premier Empire reprît, sous un autre titre, mais sous son vrai titre, la place d'où elle était déchue depuis plus d'un demi-siècle, et que viennent notamment de revendiquer pour elle les deux excellentes notices de MM. Charles Saunier¹ et Léon Rosenthal².

Il y eut en David deux artistes en absolument désaccord ; son œuvre et même son enseignement en ont témoigné. A côté de l'antiquo-

1. Paris, H. Laurens, éditeur, in-8 ill. (collection des *Grands artistes*).

2. Paris, librairie de l'Art ancien et moderne, in-8 ill. (collection des *Maîtres de l'art*).

mane aveuglé par une esthétique idéaliste qui substituait une sorte de réglementation et de froid calcul à l'interprétation directe de la vie, il y eut un maître très libéral, très épris à ses heures de naturel et de vérité, qui ne retenait de toutes les vaines préoccupations de l'autre qu'un crayon plus châtié et capable de plus de grandeur.

David ne portait pas en lui-même cette vision naturelle de l'antiquité qu'il fallut à certains peintres et poètes pour faire de ces époques de si vivantes évocations. Son génie vigoureux était attiré vers la rude réalité, à laquelle il lui arrivait fréquemment de s'attarder, en laquelle il semblait se complaire, même, ou plutôt surtout, quand elle se présentait renforcée d'une certaine crudité¹. Lui qui voulait imposer à tous les canons d'une beauté abstraite et générale, il prenait le plus vif intérêt à démêler l'individualité des figures. Non seulement quelque simple et franc portrait à bien poser et caractériser lui était un délassement après le labeur souvent pénible de ses vastes « machines », mais, même dans ces toiles à grandes visées idéalistes où il se sacrifiait, on peut le dire, à sa fausse esthétique, il ne pouvait s'empêcher d'introduire des figures qui contrastaient avec le caractère général des autres, soit par le dessin réaliste de leurs formes², soit par l'individualité marquée de leurs visages³.

Il était plutôt un ouvrier clairvoyant et consciencieux, connaissant à fond toutes les ressources de son métier, qu'un créateur que la puissance de la vision conduit à transposer les spectacles réels, à les reconstituer sur une autre échelle, à les éléver à un autre monde où ils se répètent selon le même équilibre. Imitateur trop asservi des marbres antiques dans ses grands tableaux grecs ou romains, il reste avec plus de bonheur dans le portrait un copiste non moins asservi de la réalité. Sa façon de peindre y accuse une variabilité, un éclectisme curieux ; mais sa façon de poser et d'étudier son modèle y dénote presque toujours, en même temps que la plus entière soumission à la vérité, la plus belle indépendance envers ses prédecesseurs et ses contemporains, — et aussi envers lui-même, car, par ce côté, il se renouvelle presque à chaque toile, et rien n'offrirait plus de variété qu'une exposition de ses portraits.

Il n'a pas de ces trouvailles d'interprétation, de ces résumés en quelques coups de crayon ou de pinceau qui font éclair ainsi que des expressions rapides de langage. Tout est subordonné au raison-

1. Par exemple, le *Marat dans sa baignoire*; au musée de Lyon, la *Maraîchère*.

2. Ainsi certaines figures du *Léonidas*.

3. Ainsi, dans les *Sabines*, la figure de femme âgée.

nement et à la plus entière conscience, tout tend à la plus grande clarté. Le style de ses tableaux d'histoire ressemble aux périodes lentes savamment développées de la littérature du temps; les groupes y sont immobilisés dans des agencements sculpturaux de gestes qui retiennent l'élan de l'action et empêchent toute chaleur communicative. Mais dans le portrait, où la vérité, l'exactitude, par quelque marche lente ou rapide qu'on y arrive, suffit pour assurer à l'œuvre son principal intérêt, ce besoin continual de logique cessait d'être un obstacle; c'est elle qui commandait à David d'exclure tous vains accessoires et lui faisait préférer au contraste vif des teintes la gamme lente et tranquille par laquelle elles dérivent les unes des autres. Il donnait ainsi plus de concentration au portrait et en faisait dans le cadre un tout bien isolé, bien net, et parfaitement déduit dans ses éléments.

Nous venons de signaler l'éclectique variabilité du coloris de David. Un des premiers portraits exécutés par lui avait été celui de *M^{me} Guimard*, sa protectrice, pour laquelle il avait terminé cette décoration de l'hôtel de la Chaussée-d'Antin commencée, puis abandonnée par Fragonard. Selon sa propre déclaration, cette peinture de ses débuts avait été traitée dans le goût de Boucher, de qui il tenait les rudiments de son art. Il fut long d'ailleurs à se soustraire aux séductions de ce coloris clair et léger contre lequel il devait mener pourtant une si ardente campagne; il y revint même plusieurs fois, quand le sujet l'y invita, dans le plein éclat de sa carrière¹.

Un autre intéressant portrait de ses débuts avait été celui de la *Duchesse de Polignac*, exécuté en 1774 à l'époque où Marie-Antoinette montait sur le trône. David avait alors à peine vingt-six ans. « Le visage », écrit un critique² qui put voir ce portrait à l'exposition du boulevard des Italiens en 1861, « est supérieurement dessiné, et les petites mains sont exquises d'élégance. Le peignoir à raies blanches et les accessoires, on les dirait peints par un coloriste comme Chardin. » Sans doute ce peignoir et ces accessoires présentaient-ils la même force et saveur de rendu qui s'adiraient, à une vente de ces dernières années³, dans ceux d'une certaine M^{me} Buron, tante de

1. En 1793, dix ans après ses importants voyages d'Italie, il l'employait pour les portraits de *M. et M^{me} Seriziat*, et plus tard encore, voulant éclaircir la facture un peu sombre de ses grandes représentations antiques, il y avait recours pour le fond de son tableau des *Sabines*.

2. William Thoré.

3. Vente du 22 juin 1903. A la même vente était adjugé, au prix de 40 000 francs, le portrait de l'architecte Desmaisons, œuvre exécutée par David en 1782.

l'artiste, peinte par lui en 1769, — donc quand il avait à peine vingt et un ans; la peu attrayante liseuse, mais au visage et aux doigts si sûrement modelés, voyait son image, des mains de son tout jeune neveu, adjugée pour la somme de 8 500 francs. Chardin, ce maître si consciencieux, si ferme, si épris de bonne et simple



PORTRAIT DE MADAME BURON, PAR J.-L. DAVID

- réalité, qui touchait alors au terme de sa carrière, put bien avoir retenu l'attention de David à ses débuts. Si celui-ci aimait, dans la suite, à prêter à certains de ses portraits un caractère d'intimité et, comme dans la représentation du conventionnel Gérard au milieu des siens, à insister sur la signification de menus objets mobiliers, il en était redévable à ce premier enseignement.

Mais, de toutes les influences qui s'exerçaient alors sur lui, la

plus importante était celle de Van Dyck. Aucun peintre n'aurait alors osé s'essayer au portrait sans demander à l'illustre Anversois, surtout pour les figures aristocratiques, l'art des attitudes élégantes et simples et de l'éclairage seyant des têtes; c'était de lui, notamment, que David tenait l'emploi des tons dorés dans les parties saillantes et, au besoin, dans les ombres, pour les alléger. Il suivait en cela l'exemple de Greuze et de M^{me} Vigée-Lebrun, qui étaient parmi les portraitistes en vogue du jour. David, encore jeune, ne pouvait qu'être entraîné à les imiter. Sa personnalité, d'ailleurs, était longue à se bien dégager, et l'on dirait qu'il voulait tout expérimenter avant de vouloir tout réformer. De Greuze, plutôt que la facture parfois trop heurtée, il lui arrivait d'imiter le déshabillé familial dont le peintre des scènes bourgeoises avait introduit le goût dans le portrait¹; et peut-être trouverait-on dans quelques-unes de ses premières figures des traces de cette tiédeur moite et rousse qui marquait si heureusement, dans les têtes de Greuze, la naissance des cheveux sur le front. Quant à M^{me} Vigée-Lebrun, l'imitation en était sensible dans tel portrait de *Lavoisier avec sa femme*² où il montrait le souci très visible de plaire aux gens du monde; — et même un jour, à la veille du Directoire, par manière d'amusement dirait-on, ne fit-il pas de la riante artiste un portrait animé, qui, par le piquant, la rondeur de l'allure, la belle fraîcheur du coloris, enfin par le sentiment de l'ensemble, a tout l'air d'une imitation appropriée de sa manière³?

Voilà donc composée, sous de diverses influences, sa première palette, la palette aux tons clairs, qu'il gardera toujours en réserve, même après en avoir rapporté une autre de ses deux longs séjours en Italie.

En 1783, quand il revient une première fois de Rome, il est, en

1. *Le Médecin Leroy à sa table de travail* (Musée de Montpellier). — L'ex-conventionnel *Gérard au milieu des siens* (Musée du Mans).

2. Musée du Mans.

3. Musée de Rouen. — Ce portrait, daté de l'an II (1793), n'a pu être directement peint d'après son original même, qui, dès les premiers troubles, avait quitté la France et visitait les grandes cours de l'Europe. David, qui avait fait un éloge public, au Salon de 1791, de la représentation, envoyée de Naples par M^{me} Vigée-Lebrun, du compositeur Paësiello à son clavecin, dut exécuter son tableau d'après quelque effigie d'elle par elle-même; et peut-être est-ce sur la demande de son gracieux modèle que lui, le peintre attiré des scènes antiques, la figura dans ce costume à la grecque qui est bien comme un avant-goût des modes du lendemain, mais, à cette date, semble plutôt encore un regard vers le passé, une allusion au travestissement de la fantaisiste artiste dans ce fameux repas qu'elle avait autrefois offert à ses amis, pour leur faire goûter au « brouet des Spartiates » décrit dans le *Voyage du jeune Anacharsis*.

effet, en possession d'un coloris plus énergique, en rapport avec la fierté de dessin qu'il a acquise en face des modèles antiques. Sur les indications de Vien, il s'est pénétré de la facture farouche des Cara-



LAVOISIER ET SA FEMME, PAR J.-L. DAVID

(Appartient à M. de Chazelles.)

vage, des Ribéra, des Valentin. « La vigueur des tons et des ombres lui apparaît comme la qualité absolument opposée aux défauts de la peinture française¹. » Il a voulu réagir contre ces défauts, dont il se sentait lui-même atteint.

1. Delécluze, *David et son temps*.

Mais plus tard, son tableau du *Serment des Horaces* lui ayant fait comprendre les inconvénients d'un coloris violent et lourd, il l'atténuua. Il avait tiré, toutefois, de ces maîtres une manière ample et mâle, dédaigneuse de toute coquetterie de touche, qui laissait le dessin s'affirmer puissamment, une des plus caractéristiques de son talent, à laquelle on pense tout de suite, quand on parle de l'œuvre de David, et qui devait trouver son plus brillant emploi dans les grandes figures idéalisées de la Révolution.

Durant l'exil à Bruxelles qui termina sa carrière sous la Restauration, son goût naturel pour la rude réalité, dont il avait donné de si saisissants témoignages dans la représentation des cadavres de *Lepelletier de Saint-Fargeau* et de *Marat dans sa baignoire*, le fit s'éprendre de la franchise hardiment colorée des vieux maîtres portraitistes des Pays-Bas¹. Vers 1783, déjà, il s'était amusé à se rapprocher de leur manière, d'abord dans la puissante image de son oncle maternel, l'architecte *Desmaisons*, puis surtout dans les deux typiques portraits de son beau-père et de sa belle-mère, *M. et M^{me} Pécou* (au musée du Louvre), en gardant toutefois encore une certaine réserve, en s'en tenant aux carnations, en laissant même les accessoires des derniers s'uniformiser sous un pinceau égal; mais, dès qu'il se trouva entouré d'œuvres flamandes et hollandaises et installé pour longtemps au milieu d'elles, il ne résista pas à l'entraînement de l'exemple, et il s'accorda entière la matérielle satisfaction de peindre, comme l'aurait fait un Frans Hals, la monstrueuse laideur des *Trois Commères* du musée du Louvre², sans même rien atténuer de cette déformation d'un côté de leurs visages qui ressemble à de l'hémiplégie faciale.

Ces crudités de pinceau ne résultent pas cependant chez lui d'un tempérament fougueux; elles accusent seulement la curiosité d'un observateur que rien n'effraie. Il a plaisir à mettre son coloris en parfaite concorde avec le sujet. Sa facture ne prend cet aspect lisse et glacé qu'on lui reproche, que lorsque, l'œuvre ayant un but glorificateur, il s'agit d'épurer, d'idéaliser les traits du personnage. Dans ce cas, David se contient, se défie; partant, se refroidit un peu. Mais quand il s'abandonne, quand il n'a pas à revenir sur son premier travail, alors apparaissent les vraies qualités de son coloris: ferme et mâle, sans être brutal, et même sans être incapable de

1. Ce n'était pas la première fois qu'il se trouvait en Flandre; il l'avait déjà visitée en 1787.

2. M^{me} Morel de Tangry et ses filles.

finesse, consciencieux et précis, sans être sec ni mesquin; pour modeler ses carnations, qui savent, dans les effigies de femmes, atteindre à la plus fraîche et véridique consistance, — examinez la main chargée de fleurettes qu'abandonne sur sa robe blanche



PORTRAIT DE L'ARCHITECTE DESMAISONS, PAR J.-L. DAVID

M^{me} Seriziat; — il ne traîne plus le pinceau sur la toile, il n'étend plus la couleur, mais il procède par touches grasses rapprochées, et même un peu martelées; il évite le coloris trop sombre, il se garde des ombres qui peuvent alourdir, il les ranime et les réchauffe de tons dorés. N'aimant pas les contours trop secs, malgré son grand souci de la ligne, il les enveloppe, mais discrètement, pour ne pas

nuire à la netteté du dessin ; il peint largement, et avec vérité, la partie des costumes, surtout les étoffes blanches dont sont habillées plusieurs de ses figures de femmes. Tout cela est d'une pratique sûre et simple, où peut-être l'on voudrait parfois un peu plus de souplesse et d'apparente facilité, — mais il semble s'en dénier, — et qu'on peut examiner soit dans l'ébauche de la *Marquise de Pastoret* du cabinet de M. Chéramy, soit, à loisir au Louvre, dans celle de *M^{me} Récamier*.

Des artistes de moindre valeur ont fait preuve de plus de richesse et d'éclat dans le maniement du pinceau ; mais ces brillantes qualités ne sont pas indispensables à l'exécution d'un bon portrait. Le rôle du coloris est plutôt d'ajouter une vérité matérielle à la vérité morale recherchée par le dessin. David, dessinateur, sûr de ses forces, s'efforça de plus en plus de faire de cette vérité morale l'unique attrait de ses portraits ; autour d'elle, le peintre se montra exprès sobre, mais ferme de moyens. C'est par là qu'il arriva à affirmer son indépendance, puis son autorité, en face des portraitistes du règne de Louis XVI.

Mais il faut distinguer, dans ses portraits, entre ceux du genre héroïque ou officiel et ceux du genre intime ou familier ; car ils ont des portées différentes, en vue desquelles David s'est servi de moyens également sûrs, préparant par les premiers l'art de Gros, peintre des grandes figures épiques de l'Empire, et par les seconds l'art d'Ingres, si pénétrant analyste de physionomies.

* *

La verve de David fut toujours échauffée par l'apparition d'un nouveau personnage pour lequel il se prenait d'enthousiasme. Que ce fût, dans l'antiquité, un Brutus, un Socrate, un Léonidas ; ou, dans les événements du temps, un Bailly, un Bara, un Marat, un Bonaparte, il lui fallait quelque héros à glorifier. « Voilà mon héros ! » disait-il de ce dernier, quand, la Révolution prenant fin, il cherchait une figure à laquelle vouer son talent ; et, dans les trois heures à peine de séance que lui accordait le vainqueur d'Arcole, il en fixait définitivement les traits maigres et volontaires, aux yeux brillants d'ardente convoitise, au menton plein de fermeté, tels qu'ils sont entrés dans l'histoire et dans la légende¹.

1. Collection du duc de Bassano.

C'est alors que ce dessin fier et puissant, emprunté à la statuaire antique, prenait réellement de la vie; le héros se campait comme un demi-dieu, et revêtait le caractère grandiose qui convenait, — sans qu'il fût besoin d'avoir recours à tout ce pompeux appareil de draperies ronflantes et d'attributs allégoriques qui accompagnaient auparavant les portraits de ce genre.

Il lui arrive cependant une fois d'en faire usage : dans le *Bonaparte au Mont Saint-Bernard* du musée de Versailles. Mais ici, cette draperie que le vent pousse en avant, c'est un pan du fameux manteau de Marengo dans lequel, vingt ans plus tard, le héros devait être enseveli à Sainte-Hélène; elle n'a pas d'ailleurs qu'un rôle décoratif : elle concourt, avec la fougue du cheval qui se cabre et l'escarpement du sol, à exprimer, à « chanter » les obstacles à travers lesquels fut menée l'audacieuse entreprise, elle dit l'enthousiasme qui transportait l'âme de toute une armée, elle fait ressortir par le contraste la fermeté opiniâtre du conquérant, inébranlable sur sa monture, et dont le geste impératif demeure plein d'assurance sous cet apparent déchaînement de tempête.

A vrai dire, le choix n'était pas aussi heureux quand il s'enthousiasmait pour un Marat ; mais l'œuvre n'en avait pas moins le caractère qui convient à ce genre. Il ne sacrifiait pas la vérité au but glorificateur de l'œuvre ; il n'embellissait pas les traits du personnage — il aurait pu ainsi les affadir ; — il les ennoblissait, il leur laissait leur caractère marquant, voire même leur laideur typique, mais il les débarrassait de tous les petits accidents inutiles qui ne correspondent qu'à des défectuosités superficielles de la matière et ne tiennent en rien au tempérament général ; tout en respectant leur irrégularité, il les épurait par un modelé large et simplificateur¹.

C'est à ce système qu'il eut recours pour les figures de son *Serment du Jeu de Paume*, dont quelques-unes ont pris place dans la grande esquisse du Louvre et dont un certain nombre d'autres sont dispersées sous forme d'études dans diverses collections. Toutes

1. On sait que ce tableau, ainsi que celui représentant *Lepelletier assassiné*, fut offert par David à la Convention en 1793. On ignore toujours ce qu'est devenu le tableau représentant le cadavre de Lepelletier. M. L.-J. David, petit-fils du peintre, avait fait une enquête à ce sujet quand il composa son ouvrage *Le peintre Louis David*. Les démarches qu'il fit auprès des descendants de Michel Lepelletier, entre les mains desquels il savait que le tableau se trouvait encore en 1837, n'aboutirent à aucune réponse. Le seul souvenir qui en soit conservé est la gravure à l'eau-forte commencée par P.-A. Tardieu, qui ne l'acheva pas.

sont sous la domination de l'événement qui s'accomplit; l'importance de la décision prise les émeut diversement selon le tempérament de chacune. Bailly, au centre, monté sur une table, fait la lecture de l'acte constitutionnel; son visage (tel qu'il apparaît dans l'ébauche exposée salle La Caze) s'offre plein de rectitude entre les deux volutes que lui dessine aux tempes sa perruque; sa bouche est grave et austère; de ses yeux, l'un est fixe et plein de vie pénétrante, l'autre plus vague est absorbé par la réflexion. C'est la classique figure de Bailly, telle que la populariseront ensuite la peinture de Garneray¹ et la gravure en couleurs d'Alix. Le père Gérard, une autre figure d'autant plus populaire qu'elle rappelait les pères de famille de Greuze, offre une nature de timide bonhomie que l'audace des autres étonne, mais entraîne. L'abbé Grégoire, la bouche entr'ouverte, le front rayonnant de foi, apparaît immobilisé comme sous une inspiration divine. Le profil plein de distinction de Prieur de la Marne s'éclaire d'un sourire extatique en face de la beauté de l'acte qui s'effectue. Celui de Barrère, qui ne s'est pas encore dévoilé le théoricien étroit et sanguinaire qui sera peint plus tard par Laneuville, élève de David², est tourné vers le ciel et présente le

1. Musée Carnavalet.

2. C'est en effet à Laneuville qu'il faut restituer la paternité de ce portrait si vivant et si vrai d'expression, mais un peu gêné dans son dessin, qui figurait, en 1900, à l'Exposition rétrospective de la Ville de Paris, avec une étiquette l'attribuant à David (collection de M. le baron Lambert). Malgré sa belle apparence de style, cette peinture ne peut être considérée comme une œuvre du peintre du *Serment du Jeu de Paume*. Déjà, en 1886, M. L.-J. David, dans une petite brochure sur les toiles présentées comme étant de son bisaïeu à l'Exposition des Portraits du siècle à l'École des Beaux-Arts, s'était élevé contre cette attribution : « Le dessin est pauvre et mesquin », écrivait-il, « surtout dans les mains, dont la gauche est prétentieusement posée sur la hanche, tandis que la droite, appuyée sur le drap de la tribune, est dessinée et modelée avec la plus grande faiblesse... La même absence de travail se remarque dans les accessoires, tels que les plis de l'habit, les détails du gilet et du linge... » Et M. L.-J. David inclinait à attribuer cette toile à Laneuville, de qui un portrait du conventionnel Paré au musée de Versailles l'avait frappé par la ressemblance de sa facture avec celle du Barrère.

On peut voir aujourd'hui dans ce musée de Versailles deux portraits peints par Laneuville : celui de *Paré*, qui figure au livret du Salon de 1793 et dont le coloris assez sombre dénote l'effort vers le style mâle enseigné dans l'atelier de David, et une représentation du conventionnel *Delaunay d'Angers*, mentionnée au livret de 1793, peinture aux tons riants et frais et offrant plus de délicatesse dans les carnations. — On peut leur adjoindre un troisième portrait de conventionnel ; celui du boucher *Legendre*, qui fait partie d'une collection particulière et fut exposé, il y a trois ou quatre ans, à la vitrine d'un marchand de tableaux du boulevard Saint-Germain, avec attribution faite encore à David. Laneuville avait envoyé cette peinture au Salon de 1793, en même temps que le portrait de *Paré*,

dernier froncement d'une inquiétude qui s'en va et laisse place au rayonnement... Par l'accent de la sincérité qui anime l'ensemble de la composition, par l'imposante tenue du dessin, la belle clarté et la pondération de l'ordonnance, la toile du *Serment du Jeu de Paume*, née de l'enthousiasme même du moment, eût été digne de perpétuer le spectacle de ce glorieux acte de notre histoire : un monument véritablement national.

Ce caractère national de certaines œuvres de David correspond à un aspect réellement vivant de son talent; par là, il s'est montré

sous cette désignation : « Portrait du citoyen Legendre, député, dans sa présidence lors du jugement de Carrier. » Le coloris s'en rapprocherait de la note claire et délicate du *Delaunay d'Angers*.

Laneuville aurait donc eu, comme son maître David, deux manières : l'une claire et sentant encore son XVIII^e siècle, et l'autre plus sombre, plus énergique, en conformité avec la nouvelle école. Mais les trois toiles, malgré leurs différences de tonalités, n'en reproduisent pas moins avec ensemble les défauts relevés par M. L.-J. David sur le *Barrère à la tribune* : même dessin pauvre et étroit, même construction étriquée du corps, et, particulièrement pour le *Legendre*, même gauderie dans la pose du bras, même rendu minutieux et mesquin des ongles et des jointures des doigts. Ils offrent tous une semblable raideur dans les vêtements, la même froide crudité de couleur dans les gilets aux teintes vives, une égale sécheresse de contours, une égale indigence de matière dans le modelé.

L'intérêt incontestable de ce talent a été dans une aptitude particulière à saisir les célébrités de son époque par leur côté le plus saisissant, comme la face sèche et bilieuse de Barrère, le visage bestial, dont le bas s'avance en forme de muse, du boucher Legendre; et c'est ce contraste entre la maigreur et l'incertitude du dessin et de réelles et même puissantes qualités de physionomiste qui imprime à ces quatre toiles leur marque générale de parenté. Avec cet artiste inégal, il faut s'attendre à des surprises et l'interroger toutes les fois qu'on est tenté de faire honneur à son maître David d'une figure d'homme provocante, dans son costume de la fin du XVIII^e siècle, par l'accentuation du caractère ou le tranchant de l'attitude, par la découpage des contours, par le froid état d'un gilet à vive couleur. Le *Delaunay* du musée de Versailles, à défaut de pièces plus capitales, est un morceau assez caractéristique auquel il faut se référer. L'ayant examiné, je me demande si l'étonnante image du flûtiste Devienne conservée au musée de Bruxelles ne serait pas le chef-d'œuvre de Laneuville, peut-être la toile qu'il exposait au Salon de 1795 sous la simple désignation de « Un artiste ».

Un de ses grands succès avait été, au Salon de l'an V, le portrait de *La citoyenne Tallien dans un cachot à La Force, ayant dans ses mains ses cheveux qui viennent d'être coupés*. Il exposa aux Salons de la Révolution plusieurs portraits de personnalités politiques, tels que Quinette, Hérault de Séchelles, Dubois-Crancé, Tallien, Jean Debry. Son nom figure aux livrets de presque toutes les expositions jusqu'à celles de 1817. À celle de 1804, il avait envoyé le portrait du harpiste Nadermann. Il mourut en 1826. — Il avait débuté, comme bien d'autres, par ces modestes expositions de la Jeunesse, place Dauphine, qui ne duraient que la matinée de l'octave de la Fête-Dieu (v. notre étude, *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. I, p. 456, et t. II, p. 77); il y envoya, en 1783, une *Bethsabée* et, en 1789, plusieurs portraits. On ne possède pas d'autres renseignements sur lui.

sincèrement remué et exalté au spectacle des événements dont il était témoin ; il laissait ses concitoyens être ses inspirateurs, il les écoutait et se montrait comme un écho de l'âme populaire. Jusque dans ses froids pastiches antiques, il exprimait un sentiment d'amour de la patrie ou de la liberté qui était celui de la foule ; les *Sabines*, se précipitant au milieu des combattants, réclamaient la réconciliation entre Français, faisaient appel à la confraternité ! En tant que grecques ou romaines, ces œuvres étaient fausses ; en tant que patriotiques, elles étaient vraies ; elles ont un accent de lyrisme national à la Marie-Joseph Chénier, un peu ponceif, un peu encombré d'images d'emprunt et de figures de rhétorique surannées, mais qui parfois n'est pas sans grandeur. Le théâtre de l'action, les personnages étaient factices ; que David eût représenté les mêmes sentiments manifestés sur les lieux mêmes où il les voyait se produire, comme il avait commencé pour le *Serment du Jeu de Paume*, il eût accompli une série d'admirables monuments d'art national.

Son œuvre typique en ce genre est la toile de la *Cérémonie du Sacre*, demeurée si populaire. Dans cette « peinture-portrait », ainsi qu'il la désignait lui-même, où il imitait du peintre des *Pestiférés de Jaffa*, son propre élève, ces larges effets d'éclairage qui dirigent l'attention sur le groupe principal, il y avait deux parts : l'une pour le réel et l'autre pour l'héroïque ; le cercle des assistants contenus dans la pénombre montre en effet en David un peintre seulement fidèle à reproduire ce qu'il a vu : ces torses cambrés sous ces costumes pompeux ont bien l'allure de mascarade que devaient offrir de rudes guerroyeurs en habits de courtisans ; mais, pour les personnages du groupe central présentés en pleine lumière, il a retrouvé le style héroïque que commande la scène : le pape, au-dessus de ses traits doux et charitables, revêt l'expression auguste du pontife ; le visage de Bonaparte s'élève au masque césarien que réclamait l'imagination populaire, sans que pour cela le naturel impatient et autoritaire du conquérant soit étouffé sous le cérémonial, car David a su très adroitement tirer parti du geste si caractéristique dont l'empereur avait lui-même posé le diadème au front de l'impératrice. La solidité de son talent lui assurait d'ailleurs le triomphe même dans la périlleuse épreuve qu'est l'image d'apparat pour les peintres de portraits ; témoin cette officielle effigie de *François de Nantes*, comte de l'Empire, dont nous donnons la reproduction et qui impose vraiment par sa mâle tenue. C'est là que la pratique de la peinture d'histoire est une force pour le portraitiste ;





PORTRAIT DU COMTE FRANÇOIS DE NANTES, PAR DAVID

(Collection de M^e Édouard André)

c'est là, en effet, qu'il faut savoir opposer à la surcharge des étoffes et des attributs la fermeté de la charpente, tout de même que sous la noblesse d'expression, de mise en la circonstance, ne doit pas manquer de s'affirmer l'individualité du caractère.

Ce système d'idéalisation fit vite école chez les portraitistes du temps qui avaient à peindre quelque œuvre glorificatrice ou quelque image d'homme public. Greuze, dans tel portrait de Gensonné¹, de Fabre d'Églantine², rejette ces heurts de pinceau et ces méplats qu'il prodiguait dans la plupart de ses autres portraits, adoucit et polit sa manière. M^{me} Vigée-Lebrun elle-même envoie de Naples, au Salon de 1791, un portrait du compositeur Paesiello³ à son clavecin, peint dans le même esprit; si bien que, devant les traits de cette figure représentée grandie par le rayonnement de l'inspiration, David, dont un portrait se trouvait exposé à côté, ne peut s'empêcher de déclarer qu' « on croirait sa toile peinte par une femme et le portrait de Paesiello par un homme. » Les miniaturistes, auxquels un récent procédé de pointillage permettait de plus délicates dégradations dans le modelé, s'empressaient aussi d'épurer les grandes figures du temps qu'ils avaient à représenter. François Dumont peignait ainsi Cherubini⁴ (alors dans la trentième année) et le chanteur italien Mandini⁵; Isabey, son *Bonaparte à la Malmaison*; Jean Guérin, son *Kléber*⁶ et sa série des généraux de la République.

Mais c'est surtout Gros qui, dans les grandes figures épiques de l'Empire, devait tirer le plus éclatant parti de ce système d'ennoblissement et de glorification et apporter la plus vivante expression au dessin grandiloquent de son maître. Son génie, tout d'élan et d'inspiration, auquel il fallait des sujets où il put déverser sa passion, se refroidissait dans l'analyse des portraits familiers. Il lui fallait des figures qu'il put idéaliser, consacrer par la fière ampleur de son dessin et la pureté transparente de ses couleurs.

* *

En présentant le sujet dans un rôle marquant de son existence, le portrait héroïque ou officiel offre plutôt une figure détachée de

1. Musée du Louvre.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

tableau d'histoire qu'une étude vraiment indépendante d'un individu. Le portrait intime ou familier saisit, au contraire, la personne dans son attitude la plus courante et, autant que possible, dans le moment où se dévoile le mieux le fond de sa personnalité. L'artiste fait en sorte que rien ne vienne empêcher sur le visage de son modèle la claire révélation de la vie intime; il s'attache à montrer en lui le penchant à un mouvement et non ce mouvement lui-même, la jovialité naturelle et non le rire, la fougue et non la colère... Le plus souvent même, il nous le présente dans l'immobilité, ainsi qu'il ferait d'une montre où il voudrait permettre de saisir sur le cadran la marche lente de l'aiguille, révélatrice du mécanisme intérieur; impression notamment que donne bien, dans l'œuvre de David, son étude si attentive de visage féminin, du musée d'Orléans.

En effet, comme il s'agit ordinairement de quelque personnage inconnu, il faut, pour être intéressés à l'œuvre, que nous soyons, du moins, frappés par l'intime vérité de l'image offerte à nos yeux. Toute virtuosité du pinceau, tout luxe d'accessoires auront été dépensés en pure perte et constitueront tout au plus un beau régal pour la vue, si l'on ne se trouve en face que d'une vague figure, sans vie profonde et sans accent d'individualité.

Ce sont un peu ces faux dehors qui amoindrissaient leur signification à beaucoup des brillants portraits de la fin du règne de Louis XVI. On s'arrêtait à la surface des physionomies; on se contentait pour les hommes d'heureux effets de têtes d'expression; pour les femmes, de l'air à la mode, tantôt souriant et provocant à la Drouais, tantôt sentimental et éploré à la Greuze. Le naturel manquait aux attitudes, qui paraissaient toujours avoir été prises exprès en vue du portrait; parfois même il y entrait une agitation conventionnelle de lignes qui, des draperies de fond ou des manteaux pompeux où elle était restée maintenue dans la première moitié du siècle, avait fini par gagner jusqu'au modèle lui-même. On avait presque généralement perdu le sens de ce calme, de cet aspect reposé qui convient aux analyses soutenues. Nulle part non plus ne se rencontrait cet accent d'intimité qui fait concourir à la plus parfaite évocation du modèle jusqu'aux accessoires familiers qui l'entourent; ces accessoires, traités d'un pinceau facile et léger, n'étaient que de vains attributs, parfois d'une encombrante profusion.

David s'efforça de réagir. Dans ses portraits du genre familial,

il insista sur ce caractère de familiarité, et, se défiant de tout ce qui pourrait, dans l'attitude de la figure, sentir le maintien voulu pour le portrait, il y admit même un certain sans-façon qui laissait prendre au corps son pli naturel. C'était bien là, en somme, une sorte d'innovation, encore qu'il puisse revenir à M^{me} Vigée-Lebrun d'en avoir senti la première l'intérêt : n'avait-elle pas cherché à ranimer par un peu de liberté piquante ce que les portraits du temps avaient dans leur pose d'un peu suranné et conventionnel ? Mais il y avait chez elle plus de fantaisie que d'observation, et un plus grand souci de séduction que de vérité. L'innovation de David était uniquement fondée sur une analyse plus poussée du sujet.

Il excluait tous vains accessoires qui ne sont là que pour donner le change sur la faible portée de l'œuvre ; ceux qu'il employait, il s'efforçait de leur prêter plus de vérité d'aspect et de leur mieux faire exprimer le caractère du lieu. Tout son labeur tendait à surprendre le sujet dans un de ces moments où l'être s'abandonne et apparaît tout franc ce qu'il est, et à ce que rien ne pût gêner cette intéressante révélation¹.

* * *

Dans le portrait d'homme, il semble plus que jamais craindre d'affadir sa manière ; il ne veut frapper et retenir que par la vérité et la force de l'observation. C'est le portrait du médecin *Leroy* (1786), assis à son bureau, la plume à la main, ses livres et sa lampe d'étude à côté de lui, dans le déshabillé et le silence du chez soi, et qui s'est arrêté d'écrire sous le travail intime de la pensée ; ce sont les plénipotentiaires *Blaw* et *Meyer* (1793), qui, bien que figurés dans leurs fonctions officielles, n'en sont pas moins l'un et l'autre saisissants de naturel ; le premier, présenté un peu à la façon du médecin *Leroy*, à sa table de travail et la plume à la main, exprime moins de réflexion intérieure et de calme que ce savant retiré du bruit de la société, mais a tout le charme avenant, toute la disposition à l'emprise d'un homme de qui le rôle exige l'habitude du monde ; le second, malgré la tenue plus officielle

1. Il faut, naturellement, faire exception pour quelques portraits où David, par amusement d'artiste, a imité la manière de tel ou tel : ceux de M^{me} Vigée-Lebrun (musée de Rouen) et de *Lavoisier et sa femme* (musée du Mans), où il imite M^{me} Vigée-Lebrun ; celui de M^{me} *Tallien* (musée de Douai), où il imite son élève Gérard.

dans laquelle pourrait l'immobiliser sa cérémoniale chaise curule à boules d'ivoire, n'en présente pas moins une pose toute dégagée et la plus accueillante physionomie. C'est, au Louvre, le portrait si simple et si pénétrant de *Pie VII*, au regard à la fois doux et profond, à la bouche pleine de bienveillance et de charité, expressions caractéristiques du pontife, que le peintre a cru plus intéressant de faire ressortir que l'idéale expression de la majesté, qu'il réservait pour la pompe du *Couronnement*. Enfin voici (musée du Mans) le *Conventionnel Gérard*, le fameux « père Gérard » retiré dans sa famille; il est revenu, comme Cincinnatus, à ses travaux des champs après avoir apporté son honnête concours au bien de son pays; manches retroussées, col défait, en tenue de cultivateur, il est patriarchalement assis au milieu des siens.

Le Louvre possède les deux plaisantes figures de *M. et M^{me} Pécoul*. L'administration du musée les a depuis peu descendues à hauteur de cimaise; ainsi, bien à portée de la vue, elles apportent un merveilleux témoignage du sens iconographique de David. Il les peignit en 1783, au retour de son premier voyage en Italie. Un de ses camarades d'études à Rome, justement le fils de M. Pécoul, lui avait remis un mot d'introduction auprès de son père, auquel les fonctions d'Intendant des Bâtiments du Roi pouvaient permettre d'apporter quelque appui à un artiste à ses débuts. L'accueil qu'il reçut lui fit renouveler ses visites; il devint bientôt de la maison et finit par épouser la sœur de son ami.

C'est donc avec toute la bonne humeur et tout le feu du récent amour d'un jeune marié qu'il se mit à copier les honnêtes et sympathiques figures de son beau-père et de sa belle-mère. L'éclectique variabilité de son goût lui fit sentir que la manière la plus propre à saisir ces deux franches physionomies était celle des artistes flamands, vers laquelle, comme nous l'avons vu, l'eût volontiers porté sa nature. D'une saisissante vérité, ces deux portraits s'offrent comme des types nettement caractérisés de comédie, exprimant à merveille, par l'aisance et la fermeté de leur pose et leur air de satisfaction et de bonne humeur, la prépondérance que commençait à prendre la bourgeoisie sous le règne de Louis XVI.

Pleine d'assurance, avec quelque chose de triomphant dans l'attitude, est *M^{me} Pécoul*, de qui le visage de trois quarts sourit gai-tardement sous un bonnet altier, de qui les formes plantureuses s'offrent de face, fièrement campées, développées par un ample fichu, pavoisées de larges rubans jonquille. C'est bien l'allure déli-

bérée qui était alors de mode chez les femmes et dont, au Louvre même, on peut voir deux autres exemples typiques dans les portraits de M^{me} Vestier, femme du peintre, par lui-même, et de M^{me} Victoire par Heinsius. C'était le temps où la distance entre les gens de cour et la bourgeoisie se resserrait, où celle-ci étendait de plus en plus son empire, où la cour elle-même s'embourgeoisait.

Courbé dans son siège confortable, *M. Pécoul* est d'un abord moins bruyant que sa femme, mais il a plus d'insinuation, plus de malice. Sa mise est celle d'un homme cossu, habit brun à boutons d'or, gilet de satin blanc brodé, culotte de satin noir, mais tout cela se plisse, se déboutonne, se désordonne, selon l'inclinaison la plus aisée du corps. Un vent chimérique ne vient plus comme autrefois soulever d'imposants drapés de convention. Le vêtement tombe subordonné aux plis du corps, associant ses lignes à celles du visage pour la détermination de l'individualité.

Sans que le peintre y ait pris garde, uniquement par l'effet de sa conscientieuse observation, pour la première fois on se trouve en présence de ce type du bourgeois tel que les images doivent s'en multiplier après la Révolution. Il n'y a pas loin de ce brave homme finaud, confortablement installé chez lui, sa tabatière dans sa grosse main franche, à ce *M. de Nanteuil*, par Pagnest, exposé dans la même salle, et qui, par sa criante vérité, attirait autour de lui tous les visiteurs du Salon de 1817¹, ni à l'extraordinaire *M. Bertin* par Ingres qui réalise une si parfaite image du bourgeois sous la Restauration. Le propre de ces portraits typiques, c'est de bien accuser la posture, le geste habituels, et la manie du personnage ; on est moins occupé de le représenter avec l'attribut qui détermine sa profession qu'avec l'objet qu'il a le plus souvent à la main ; cet objet, en effet, fait partie intégrante de l'individu ; il est, entre ses doigts, en continual contact avec le courant de sa sensibilité, et,

1. On ne saurait s'imaginer le mal que s'était donné Pagnest pour trouver la pose de son modèle, de quelles recherches, de quels raisonnements il avait fait précédé le choix du lieu, des habits, des accessoires. Une fois ce choix bien arrêté, pour que rien ne viot plus l'alléger, il avait fait clouer le fauteuil, la table, la botte de son modèle : « *M. de Nanteuil* était forcé d'entrer chaque jour dans la même chaussure, de dessiner les mêmes contours, de poser sa main à la même distance sur l'empreinte déjà prise. Il dut donner cent séances, et peut-être plus... Mais aussi comme la victime fut bien récompensée de sa patience ! Quelle miraculeuse vérité !... Elle résulte d'une peinture simple, sobre, peu empâtée, dont le procédé se cache pour ne laisser voir que l'effet et qui ressemble à la manière de David dans le portrait du Pape. » (Charles Blanc.)

comme la tabatière de M. Pécul, le foulard de M. de Nanteuil, il explique son geste le plus constant.

En représentant ainsi à la bonne franquette son brave homme de beau-père, dont les honorifiques fonctions pouvaient s'accommoder pourtant d'un peu de cérémonial, David accordait un plus libre épanchement à sa naturelle cordialité. Elle est entrée toujours pour une bonne part dans les portraits qu'il a eu à faire de ses proches ou de ses amis; son autoritaire fierté extérieure recouvrait un affectueux fond de nature qui pour chacun d'eux lui inspirait des accents charmants. Je ne connais pas celui qu'il exécuta de sa femme quand il sortit de la prison du Luxembourg, où la réaction thermidorienne l'avait jeté à cause de sa participation à la politique de Robespierre; ses opinions très avancées au fort de la Terreur avaient contribué à éloigner de lui son épouse, mais, lorsqu'elle le vit persécuté et abandonné, elle lui témoigna tant de sollicitude, qu'après sa libération il reprit avec elle la vie commune, et c'est dans l'attendrissement de cette toute récente réconciliation qu'il se mit à lui peindre son portrait. Nous parlerons tout à l'heure, en examinant quelques-unes de ses effigies de femmes, de la délicieuse image qu'il nous a laissée de sa belle-sœur, M^{me} Seriziat. — Un de ses derniers portraits fut celui¹ qu'il fit à Bruxelles de l'ex-abbé Sieyès, proscrit comme lui par le gouvernement de la Restauration. Le noble rôle qu'avait joué au début de la Révolution le député du Tiers-État aurait pu lui inspirer une sévère et imposante mise en scène. Mais les deux compagnons d'exil s'étaient liés d'une trop étroite amitié pour qu'elle ne glissât pas dans le portrait un peu de sa touchante intimité. Ils prenaient souvent leurs repas ensemble, devisaient longuement de leurs rêves politiques d'autrefois; David même, sollicité par des cours étrangères qui voulaient s'attacher un artiste aussi renommé, et sur le point, en acceptant les offres de l'une d'elles, de compromettre sa réputation de patriote, recevait de Sieyès de salutaires conseils, dont il appréciait la haute sagesse. Ce fut dans le courant de ces entretiens qu'il exécuta de lui l'image si vivante qui se voit à Bruxelles. L'abbé Sieyès est assis, présentant, au-dessus de l'ample et sévère redingote qui se portait sous la Restauration, son pensif et fin visage d'homme d'État; il tient familièrement entre ses doigts son mouchoir et sa tabatière ronde et va clore d'une prise de tabac la judicieuse observation qu'il vient de

1. Lithographié par Léon Noël.

soumettre à son vieux compagnon de lutte politique, qu'on devine l'écoutant et l'épiant, la palette et les pinceaux à la main. L'œuvre est toute charmante d'intimité, et nulle part peut-être le goût du



PORTRAIT DE FEMME, PAR J.-L. DAVID

(Musée d'Orléans.)

portraitiste pour la simplicité ne s'est manifesté avant autant d'agrément.

Et cependant que d'heureuses trouvailles encore, de familiarité expressive dans la série de jeunes femmes qu'il eut à peindre au cours de sa carrière!

Des réserves de délicatesse, des attendrissements, si l'on peut

dire, de sa manière, n'attendaient pour se révéler que l'occasion de quelque séduisante figure de femme. Il a le sentiment de la grâce et de l'élégance et à la fermeté de la construction sait allier, au besoin, la légèreté et la verve. Rien n'est plus allègre et prime-sautier que ces portraits qu'il fit en 1793 de son beau-frère et de sa belle-sœur, *M. et M^{me} Serizia*¹, acquis par le musée du Louvre. La peinture en est claire et d'apparence fragile et sent même pleinement son XVIII^e siècle ; elle convient à merveille au caractère enjoué de ce jeune couple. Mais quelle parfaite indépendance il a su garder dans l'observation ! Surtout sa belle-sœur, le beau-frère l'a peinte avec la plus aimable bonne humeur ; son œil a seulement glissé, comme son pinceau ; il ne s'est pas soucié d'approfondir. Le coloris n'a de personnel que sa négligence, son insuffisance voulue, car il est d'un modelé des plus sommaires, presque réduit à un simple coloriage qui ressemble à de l'inexpérience. Et cependant rien n'est plus vivant, plus libre, plus naturel. Le jet très assuré des lignes a parfaitement saisi ce qu'il fallut exprimer de l'un et de l'autre modèle, l'air svelte et fringant du cavalier, la vive et riante allure de la femme. Cela semble avoir été jeté sur la toile dans l'animation d'une gaie partie — comme la jeune femme venait de s'asseoir essoufflée, la mine tout éveillée sous le clair chapeau de paille à larges brides vertes nouées sous le menton, la taille à l'abandon dans une robe de linon blanche et légère, la main tenant quelques fleurlettes fraîchement cueillies... Surprise, instantané, bien plutôt qu'analyse, fraîche et joyeuse inspiration. Tout ce qu'il peut y avoir eu d'intentionnel dans la conception de ce portrait disparaît derrière une apparence d'heureux hasard saisi au vol.

Gérard semble s'être inspiré, dans sa représentation de *M^{me} Regnault de Saint-Jean d'Angely* (1793) (également au Louvre), de ce qu'offre de piquant le sans-façon de cette pose. C'est le même art d'exprimer, jusque dans l'immobilité du repos, l'habituelle et caractéristique démarche du corps, et de la mieux associer ainsi à l'individualité du visage. L'aversion de David pour les altitudes trop installées en vue du portrait était même un acheminement vers le goût de l'élève pour les figures en marche. Un grand nombre des portraits de femmes exécutés par celui-ci à partir du Consulat ne sont, en effet, que de subites évocations de grandes dames traversant une pièce, franchissant une porte, montant ou descendant

1. Voir reprod. dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1900, t. II, p. 214 et 217.

des degrés, images gracieuses et légères comme les figures peintes aux murs d'Herculaneum, mais, comme elles aussi, hâtivement traitées ; le portraitiste, surchargé de commandes, n'avait plus le temps de



PORTRAIT DE LA MARQUISE DE PASTORET, PAR J.-L. DAVID

pousser à fond son analyse ; il était seulement en quête d'attitudes qui prêtassent au modèle un grand charme d'aisance. Il en trouva parfois d'assez heureuses pour que David ne craignit pas de puiser à son tour, dans l'œuvre de son élève, les inspirations de tels portraits qu'on pouvait voir à l'Exposition Universelle de 1900, à la

Centennale du Grand Palais : ceux de *M^{me} de Sallandrouze de Lamornaix avec son fils*, et de *M^{me} Tallien*¹. Il avait peint celle-ci en 1807, alors qu'opulente et déjà alourdie de formes elle était devenue *M^{me} de Caraman-Chimay* ; on pouvait la voir à l'Exposition venir vers soi, souriante, gravissant les marches d'une terrasse, par une radieuse journée d'été, avec un contre-balancement de la taille et des épaules qui était rendu avec une parfaite vérité.

Mais ce ne sont encore, dans ces œuvres légères, que divertissement pur et passager caprice d'artiste. Le plus souvent, David ne pousse pas moins profondément l'analyse que dans ses portraits d'hommes. Il fait œuvre calme et réfléchie, affecte la plus grande simplicité ; c'est la méfiance absolue des faux dehors, le rejet de tout ce qui pourrait détourner du modèle l'attention. Le visage au caractère bien défini, l'attitude saisie dans toute l'aisance de sa courbe naturelle, sont seuls à tenir la toile.

Ainsi se présentent les deux portraits de la *Marquise d'Orvilliers* et de *M^{me} Sorcy-Thélusson*, les deux sœurs. Ils forment un amusant contraste. La première, vêtue d'une robe noire à ceinture rouge, un ruban du même rouge retenant ses cheveux courts, qui s'échappent de tous côtés en boucles légères, est franchement assise, les bras, nus jusqu'au coude, posés sur le dossier de la chaise, la gorge opulente enfermée dans le fichu blanc de gaze soufflée à la mode au temps de la Révolution; le visage s'offre plein de bonne humeur, l'œil espiègle, la bouche « bon enfant » ; l'ensemble a quelque chose de mâle et de délibéré. — Également assise, *M^{me} Sorcy-Thélusson* apparaît fine et délicate, ayant dans l'attitude une sorte de réserve que souligne le drapé soigneux et tranquille de sa robe blanche. A la coiffure un peu à la diable et à l'aimable abandon des lèvres de sa sœur, elle oppose, en même temps que plus de régularité dans les traits, des cheveux disposés avec ordre et un serrement de bouche volontaire. Il n'y a, autour de ces deux portraits, aucun accessoire oiseux ; les deux figures s'enlèvent sur un fond absolument nu. Le corps, reposé, laisse tout le vivant intérêt se porter sur la physionomie.

Avec plus de simplicité encore, David peignait, vers 1793, *M^{me} Chalgrin*², sœur de Carle Vernet, épouse de l'architecte, laquelle allait se trouver englobée dans le troupeau des victimes de Thermidor : de profil, assise, fine, grêle, les bras croisés, tournant vers le spectateur sa figure aux grands yeux et au nez allongé, — déli-

1. Musée de Douai.

2. Musée du Louvre.



l'Exposition du Grand Palais : ceux de *M^e de Valdeneuve*, qui l'accompagna avec son fils, et de *M^e Tallien*¹. Il avait pourtant été, en 1867, alors qu'opulente et déjà alourdie de formes, celle de l'artiste à l'apogée de sa force. Mais il ne pouvait la venir à l'Exposition avec une œuvre aussi gravissante, la marche d'une terrasse, par une radoucie journée d'été, avec un évident balancement de la taïba. Les jambes avaient été rendues dans une perfide vanité.

Mais ce ne sont encore, dans ces œuvres légères, que divertissement pur et passager caprice d'artiste. Le plus souvent, David ne pousse pas moins profondément l'analyse que dans ses portraits d'hommes. Il fait œuvre calme et réfléchie, affichant la plus grande simplicité; c'est la méfiance absolue des faux dehors, le rejet de tout ce qui pourrait détourner du modèle l'attention. Le visage au caractère bien défini, l'attitude saisie dans toute l'ampleur de sa recherche unie des moyens à tenir la toile.

Voici se présentent les deux portraits de la Marquise de Châtiers et de *M^e Sophie Thelusson*, les deux sœurs. Ils forment un amusant对照. La première, vêtue d'une robe noire à ceinture ouverte, un ruban du même rouge retenant ses cheveux courts, et un diadème de trois roses en boucles légères, est franchement assise. Les bras, qui gisent au ronde, posés sur le dossier de la chaise, la gorge ample, étendue dans le cou. Mains de gant souillées à la mode au temps de la Révolution. Visage s'offre plein de bons humeur, sans empêcher, malgré tout, l'ensemble à quelque chose de moins délicieux. Simplement assise, *M^e Sophie Thelusson* apparaît plus élégante, ayant dans l'attitude une sorte de réserve; mais non le drapé soigné et tranquille de sa robe blanche à la courtisane pour la diable et à l'aimable. Maudite des fées au commencement de l'œuvre, en même temps que *Pauline*, évidente dans l'œuvre d'aujourd'hui, apposée avec ordre et un peu moins de la même volonté. Il se peut voir dans ces deux portraits, au moins dans le deuxième, les deux étages de l'œuvre de David. L'assise, le corps reposant, et l'assise, le corps étendu.

Voici pour terminer *M^e Choisy*, une dame de la cour, qui allait se trouver engloutie dans un tableau des musées de l'Institut : de profil, assise, une gracieuse baigneuse, qui offre à l'œil du spectateur sa figure aux grands yeux et aux longs cheveux.

1. Musée de Douai.

2. Musée du Louvre.



J. L. David pinx.

POETRAIT DE LA MARQUISE D'ORVILLIERS

Appartient à M^e le Comte de Turenne.)

Imp. A. Poulabœuf Paris

cate enquête sur une nature douce et retirée, mais que le sort tragique du modèle empêcha le peintre d'achever.

Quelquefois, le sujet y prêtant et la mode aussi l'y poussant, il laissait bien certain souci d'art antique présider à l'arrangement de la mise en scène; il conçut ainsi les représentations de M^{me} Récamier et des filles de Jérôme Bonaparte¹. Mais les traits des modèles restaient intacts; il ne leur imposait pas, comme les portraitistes de son école, la rectification de la ligne du nez, ou un développement exagéré des arcs des sourcils; l'antique réglait uniquement, pour la première, le drapé du costume et la plastique de l'attitude; et, pour les deux jeunes filles, le rythme de leur fraternel enlacement.

David, de qui pourtant venait tout le mal, montrait ainsi, par ses propres œuvres, combien il était indispensable de se soustraire, dans le portrait, à la contagion académique qui envahissait tous les genres, et de ne rechercher que la vérité dans la simplicité. Mais ces exemples étaient peu suivis; trop souvent, les peintres les plus réputés, comme Gérard, Isabey, Robert Lefèvre, se contentaient d'exécuter des œuvres plus ou moins brillantes et agréables, qui n'offraient de la physionomie humaine que des images dénuées de toute portée. Au contraire, tel artiste bien moins en vue, ou n'ayant eu le temps de le devenir, comme Pagnest, mort jeune, ou d'un faire sec, déplaisant, comme Drolling, se montrait, dans quelques portraits patiemment parachevés, de par sa volonté tenace d'artisan et sa précision merveilleuse, digne émule de l'admirable observateur qu'est le David que nous venons d'examiner.

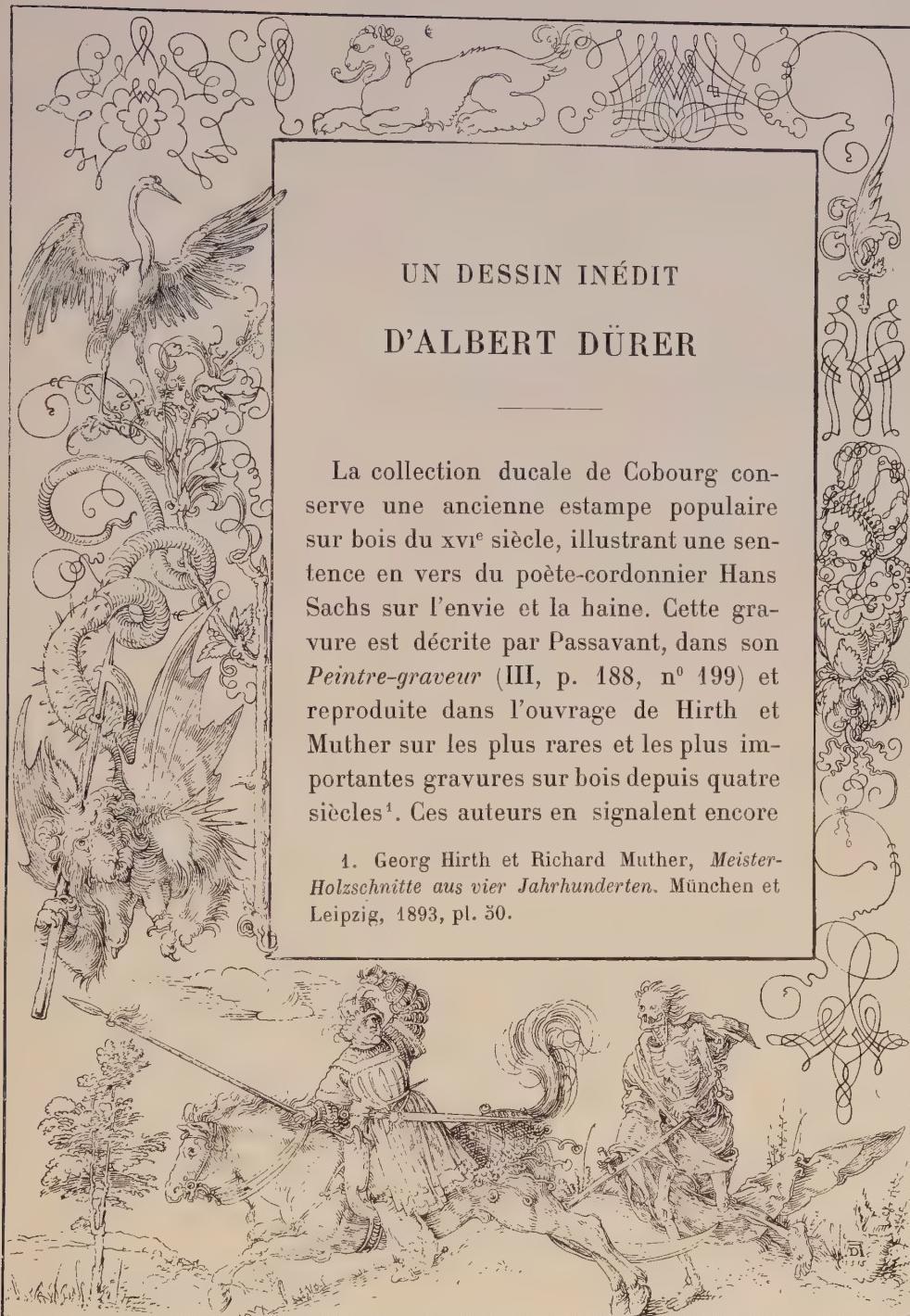
Mais c'est sur Jean-Dominique Ingres que ces enseignements portèrent principalement leurs fruits. Le peintre de *M. Bertin* et de *M^{me} de Sénones* se méfiait même plus encore que son maître des séductions du coloris, lesquelles lui semblaient pouvoir nuire à la haute et intellectuelle expression du dessin. Jamais il n'eut, ainsi qu'il arriva parfois à David, l'attention tournée vers l'art, plus matériel qu'idéaliste, des grands maîtres flamands; aussi, les contours de la forme l'emportant pour lui en expression voluptueuse sur la richesse de la consistance, on chercherait en vain, dans ses effigies féminines, cette fleur vive des carnations dont le peintre de M^{mes} de Pastoret et Récamier, ou du *Jeune Bara expirant*, se plaisait, par des juxtapositions de touches à la fois grasses et fines, solides et vaporeuses, à faire vibrer l'exquise fraîcheur; — de même qu'on

1. Musée de Toulon.

découvrirait difficilement dans les images de femmes de celui-ci de ces raretés du galbe comme en poursuivait infatigablement, et jusqu'à la déformation, le trait épuré du premier. Mêmes divergences dans le choix des maîtres italiens : tandis que David, dans son énergie parfois brutale, s'inspirait de préférence des rudes artistes du déclin de la Renaissance, comme les Carrache, le Guide ou le Caravage, Ingres s'adressait aux devanciers qui ont préparé la glorieuse époque de Léon X, dans les œuvres desquels la technique non encore assouplie du coloris n'a pu amoindrir la portée du dessin, et à qui le simple trait a suffi pour fouiller au plus profond de la vie humaine. Il y avait, enfin, dans l'observation de l'élève, une tension, une opiniâtreté, parfois comme un tourment du vrai, qui contrastent avec la toujours saine et robuste aisance du maître, telle surtout qu'elle se manifeste dans l'admirable série de Françaises de son temps, depuis les dames Buron et Pécul, les gaillardes parentes, jusqu'à M^{mes} Seriziat, d'Orvilliers, jusqu'à cette superbe marquise de Pastoret qui meut l'aiguille d'un vigoureux poignet et dont le sein, encore à demi découvert, a dû griser d'un lait puissant le bel enfant qu'elle s'arrête à écouter sommeillant auprès d'elle. Mais c'est bien de l'enseignement si précis et si ferme de l'un qu'est sorti l'art savant et pénétrant de l'autre. David, portraitiste, a montré un don naturel qui, s'il l'avait laissé se développer davantage, l'aurait conduit au rang des premiers analystes de la physionomie humaine. Du moins mit-il Ingres sur la voie qui l'y a amené.

PROSPER DORBEC





UN DESSIN INÉDIT
D'ALBERT DÜRER

La collection ducale de Cobourg conserve une ancienne estampe populaire sur bois du XVI^e siècle, illustrant une sentence en vers du poète-cordonnier Hans Sachs sur l'envie et la haine. Cette gravure est décrite par Passavant, dans son *Peintre-graveur* (III, p. 188, n° 199) et reproduite dans l'ouvrage de Hirth et Muther sur les plus rares et les plus importantes gravures sur bois depuis quatre siècles¹. Ces auteurs en signalent encore

1. Georg Hirth et Richard Muther, *Meister-Holzschnitte aus vier Jahrhunderten*. München et Leipzig, 1893, pl. 50.

ENCADREMENT TIRÉ DU LIVRE D'HEURES DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN
DESSIN PAR ALBERT DÜRER

(Bibliothèque de Munich.)

un autre exemplaire, mais sans texte, dans le Cabinet des estampes de Berlin que Lippmann a publié dans son *Atlas*¹. Passavant décrit ainsi l'estampe en question : « *Le Hibou*, feuille volante avec une pièce en vers contre l'envie et la haine. L'oiseau de nuit, les ailes étendues, est perché sur une branche mince avec des feuillages à enroulements. Quatre oiseaux dans les coins dirigent leur vol contre le hibou, au-dessus duquel se trouve une bande vide. Une bordure



LE HIBOU, GRAVURE SUR BOIS, ÉCOLE ALLEMANDE, XVI^e SIÈCLE

noire entoure la pièce qui mesure : H. 7 pouces 11 lignes, L. 8 pouces 1 ligne. » Il donne ensuite intégralement le titre de la gravure, les vers de Hans Sachs (sans nommer l'auteur) et l'adresse de l'imprimeur : Hans Glaser, enlumineur à Nuremberg.

La gravure en question, d'un travail excellent, ne porte ni nom d'auteur, ni date, et Passavant l'attribue, dans ses additions aux catalogues de Bartsch et de Heller, à Dürer. Cependant, dans la

1. *Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister*. Berlin, 1899, 10 vol.



COMPOSITION ORNEMENTALE, DESSIN A LA PLUME PAR ALBERT DÜRER

(Appartient à M. S. Scheikewitch.)

récente publication des *Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben*, M. Valentin Scherer, l'auteur de l'ouvrage consacré à Dürer, ne l'a compris ni dans les pièces authentiques, ni dans les œuvres contestées.

Nous sommes en mesure de fournir une preuve incontestable à l'appui de l'attribution judicieuse du distingué savant. Il est entré récemment dans notre collection un dessin original du grand maître nurembergeois qui correspond à la partie inférieure de la gravure, sauf un petit détail d'ornement dont il sera question plus loin.

Ce dessin, que nous reproduisons ici avec la gravure, mesure 216 millimètres en largeur et 60 millimètres en hauteur. Nous avons pu déchiffrer le monogramme de Dürer au milieu, au bas, avec une date que nous lisons 5115 C'est l'année où Dürer exécuta, en marge du livre d'Heures de l'empereur Maximilien I^{er} (dont il existe trois exemplaires : l'un complet à la Bibliothèque Impériale de Vienne ; l'autre, incomplet, à la Bibliothèque de Munich, et dont une autre partie est à la bibliothèque de Besançon ; le troisième au British Museum), ses célèbres illustrations à la plume. Ces illustrations ornent l'exemplaire de Munich¹.

Le dessin que nous publions nous paraît appartenir, par sa date et par son style, à l'époque où Dürer semait dans ce travail tous ses dons de poésie et d'imagination et tout son talent. Il est possible, même probable, qu'il constitue une de ces illustrations inédites qui n'ont pas trouvé place sur les marges du livre d'Heures et dont plusieurs existent dans des collections privées.

Ce que nous essaierons de démontrer, c'est que la gravure sur bois que nous reproduisons, tout en contenant la reproduction partielle d'une œuvre incontestable de Dürer, n'a pas été faite d'après

1. Des facsimilés en ont été donnés en lithographie en 1808, par N. Strixner, chez l'éditeur F.-X. Stöger, de Munich. Il existe une nouvelle édition de cette publication, sans indications de date, chez Staegmeyer, à Munich. L'éditeur G. Hirth les a publiés en phototypie sous le titre : *Albrecht Dürer's Randzeichnungen zum Gebetbuche des Kaisers Maximilian I. nebst den acht Zeichnungen von anderer Hand*. München, 3^e édit., 1900. — Ces célèbres illustrations n'ont pas encore été reproduites dans l'important ouvrage de Lippmann, dont cinq volumes ont paru jusqu'ici, consacré aux dessins de Dürer. La publication d'un supplément à ce précieux ouvrage s'impose particulièrement. Depuis les publications récentes sur notre artiste, tant en volumes séparés que dans les revues d'art, une quantité non négligeable de dessins du grand maître allemand a surgi qui n'avait pu être explorée par l'infatigable et regretté conservateur du Cabinet des Estampes de Berlin, depuis peu enlevé par la mort.

une composition spécialement fournie par Dürer lui-même et que la sentence illustrée n'est qu'une compilation d'éléments empruntés à notre artiste et arrangés dans un certain but par des personnes étrangères, ce qui expliquerait l'absence du monogramme du maître sur la gravure, car on sait que, généralement, Dürer n'omettait pas de l'ajouter au dessin qu'il traçait sur le bloc de bois ou qu'il fournissait au graveur, en se réservant seulement de surveiller et de corriger le travail de la taille.

Le poète-cordonnier Hans Sachs naquit à Nuremberg en 1494 et y mourut en 1576. Albert Dürer (1471-1528) était donc plus âgé que Hans Sachs de vingt-trois ans, et à sa mort, en 1528, le poète populaire était encore un jeune homme de quelque trente ans. Quoique Hans Sachs se fût déjà distingué, prétend-on, par une pièce rimée à l'âge de vingt ans, il est difficile d'admettre, en supposant que la gravure en question ait paru du vivant de Dürer, que ce dernier en ait fourni la composition pour illustrer une sentence banale d'un écrivain relativement jeune encore et peu connu à cette époque, surtout quand on considère qu'il ne s'agissait pas d'une composition artistique spécialement créée dans ce but, mais d'un simple arrangement d'anciens motifs non utilisés, retrouvés peut-être au fond des cartons. Un pareil procédé est complètement en désaccord avec tout ce que nous savons de la force créatrice du grand artiste qui, en traitant maintes fois les mêmes sujets dans ses *Passions* et autres compositions religieuses, ne s'était jamais répété et savait toujours donner libre cours à sa fantaisie inépuisable en une infinité d'images nouvelles et de formes plastiques et picturales.

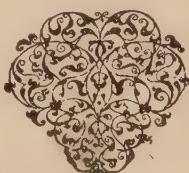
Essayons d'analyser le dessin et de le comparer à la gravure. Ce premier nous donne un simple motif sans sujet arrêté, la seule intention de l'artiste ne paraissant avoir été que de jeter sur le papier, en guise d'ornement, quelques croquis d'oiseaux d'un caractère plus fantastique que réel. Les oiseaux ainsi présentés ne paraissent pas liés entre eux par une idée préconçue de combat ou de lutte; ils se présentent à nous indépendants l'un de l'autre, occupant des places isolées, et réunis seulement par ce paraphe de plume si connu des personnes familières avec l'écriture artistique du grand maître, qui ne se servait même pas d'indications préalables au crayon. Dans notre dessin, l'oiseau du milieu, une aimable chouette, perchée sur une branche sèche, les ailes déployées, a l'air plutôt de s'apprêter à croquer avec une bonhomie parfaite quelque souris que de se lancer

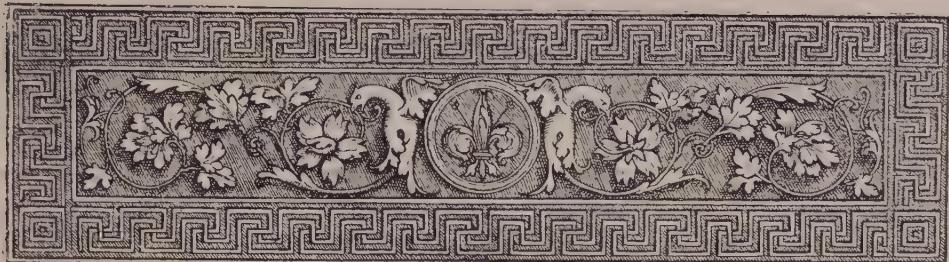
dans un combat contre des adversaires; celui de gauche, occupant une place isolée, dans une pose renversée, n'a pas l'air non plus de se soucier des autres, et celui de droite ne pense qu'à saisir dans son bec une branche d'olivier traitée en forme d'ornement. Dürer a eu maintes fois recours à ces ornements tirés du règne des oiseaux. En dehors du livre d'*Heures de Maximilien*, on peut en trouver dans plusieurs dessins de l'*Albertina*¹.

Examinons à présent la gravure sur bois. L'intention de donner à nos inoffensifs oiseaux un caractère belliqueux saute aux yeux. Le hibou prend des proportions et une posture dominantes; il est placé au-dessus des deux autres oiseaux, qu'il fixe d'un air farouche. Le haut de la composition ne paraît avoir aucun rapport avec la partie inférieure et ressemble plutôt à un motif héraldique, avec sa banderole blanche entourée de deux autres oiseaux ne prenant aucune part au prétendu combat. Le même caractère d'ornement héraldique est présenté par le feuillage d'enroulement ajouté à la petite branche sèche sur laquelle Dürer a placé sa chouette. Il nous paraît que l'auteur de la gravure, pour remplir l'espace vide qu'aurait formé la simple reproduction de notre dessin, a emprunté, d'ailleurs avec peu de logique, à quelque autre composition de Dürer tout le haut de la gravure: le motif de la banderole avec les oiseaux sur les côtés et la branche à enroulements. Dürer était de taille à donner une composition autrement expressive pour illustrer les effets de la haine et de l'envie, lui qui maintes fois dans ses œuvres nous saisit par la puissance de l'expression des passions humaines. Aussi pensons-nous qu'il n'aurait jamais approuvé cette grossière allégorie d'une tournure si bizarre que nous a présentée à son insu l'enlumineur Hans Glaser, et que cette gravure a dû prendre naissance longtemps après la mort du grand artiste.

S. SCHEIKÉVITCH

1. V. *Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen*, éd. par J. Schönbrunner et J. Meder. Wien, 1893 et suiv., *passim*.





BIBLIOGRAPHIE

QUELQUES OUVRAGES RÉCENTS SUR L'HISTOIRE DE L'ART ITALIEN¹

Pompeo MOLMENTI et Gustav LUDWIG, *Vittore Carpaccio et la Confrérie de Sainte-Ursule à Venise*. Florence, Bemporad, 1903. In-folio, 99 p. av. 8 planches. — Georg Graf VITZTHUM, *Bernardo Daddi*. Leipzig, Hiersemann, 1903. In-8, 92 p. av. 7 planches. — F. MALAGUZZI-VALERI, *Pittori Lombardi del Quattrocento*. Milan, Cagliati, 1902. In-8, xx-253 p. av. 30 fig. — Werner WEISBACH, *Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance*. Berlin, Cassirer, 1903. In-4, ix-133 p. av. 31 fig. et 18 planches. — Max ZIMMERMANN, *Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter*. 1^{er} vol. Leipzig, E.-A. Seemann, 1899. In-8, xi-417 p. av. 146 fig. — Miss Jean CARLYLE GRAHAM, *The problem of Fiorenzo de Lorenzo of Perugia. A critical and historical study*. Rome, Loescher, 1903. In-8, 152 p. av. fig. et 25 planches. — U. MONNERET DE VILLARD, *Giorgione da Castelfranco*. Bergame, Istituto italiano d'arti grafiche, 1904. In-8, 145 p. av. 92 fig. et 1 planche.

Au moment où l'on commence à se rendre compte du grand nombre de problèmes qui, dans l'histoire de l'art italien, ne peuvent être résolus que par la découverte de nouveaux documents d'archives, on ne peut que regretter la mode des dernières années qui a poussé tant de travailleurs vers la critique esthétique et l'appréciation des œuvres, où ils n'ont fait qu'ajouter au chaos existant, alors qu'ils auraient pu s'employer si utilement dans les dépôts d'archives. En voici un exemple typique dans l'ouvrage posthume de l'excellent paléographe allemand Gustav Ludwig. Peu de savants, au cours de ces dernières années, ont rendu plus de services que lui, en exhument des documents relatifs à la grande période de l'art vénitien; mais, en raison de quelques tentatives malheureuses dans le champ de la critique artistique, matière que ni ses talents ni son éducation ne

1. Le compte rendu qu'on va lire devait paraître il y a plus de deux ans; la publication en a été retardée par des circonstances fortuites, dont la *Gazette* s'excuse auprès des auteurs et des lecteurs. (N. D. L. R.)

l'avaient préparé à aborder, il semait souvent la confusion et récolta l'amer-tume, au lieu de la reconnaissance qu'auraient méritée ses réels services¹.

Les quelques personnes qui s'intéressent à ces questions semblent se figurer que Ludwig a porté un grand coup à Morelli, en démontrant qu'il n'y eut pas *trois* Bonifazio. Il est certain que Morelli eut le tort de quitter un moment son véritable terrain et de se transformer, fût-ce pour quelques instants, en archiviste-paléographe.

Il n'avait ni la vocation, ni le goût réel de ce genre de recherches; il suivit hâtivement un guide hâtif et fut conduit à confondre des personnalités artistiques avec des personnages historiques véritables. Ludwig a donc rendu service à l'histoire de l'art en réfutant l'hypothèse de Bernasconi et de Morelli, qui admettaient plusieurs peintres du nom de Bonifazio; il démontra d'une façon décisive que l'historien ne pouvait connaître qu'un seul peintre de ce nom et, détail non sans intérêt, que son nom de famille était Pitati². Mais cela n'empêche pas que la série de tableaux attribuée jadis (à tort, sans doute) à un « Bonifazio primo », présente les caractères propres de qualité et de facture qui obligent d'y reconnaître une autre main d'artiste que dans les tableaux qu'on attribuait à un « Bonifazio secondo » aussi bien que ceux qu'on donnait à un « Bonifazio Veneziano ». La dénomination nouvelle « Bonifazio Pitati et ses collaborateurs », si justement donnée à cet atelier par Ludwig, correspond exactement, tableau pour tableau, à l'ancienne qu'elle remplace : le coup d'œil de Morelli n'est donc pas en cause, mais seulement son érudition d'archiviste.

On peut dire inversement que si l'œuvre de Ludwig pèche par quelques points, ce n'est pas que l'auteur n'ait su découvrir et commenter les documents d'archives, mais seulement parce qu'il était mal préparé aux quelques excursions qu'il a tentées sur le terrain de la critique artistique. Il n'a pas toujours réussi à délimiter nettement ces deux domaines. D'une manière générale, il serait plus sage et plus utile à la science que les archivistes se bornassent à publier les documents sans le moindre commentaire : c'est ce que fit Ludwig lui-même, pour un certain Antonio de Messine qui passa presque toute sa vie à Venise, où il avait des parents et des amis. Des critiques téméraires, trop peu familiers avec le peintre Antonello de Messine, se hâtèrent de conclure que ces documents renversaient une autre théorie importante de la critique d'art de Morelli, et cela bien que Ludwig lui-même se fût sagement abstenu de commenter les documents qu'il avait découverts. A tous ceux qui connaissaient assez l'art italien pour que l'œuvre et la manière d'Antonello de Messine leur fussent vraiment familières; l'identité de ce peintre avec l'Antonio des documents sembla, de prime abord des plus improbables.

Cependant, leurs légitimes scrupules n'auraient peut-être pas prévalu, on se serait accordé pour retrouver dans des documents le peintre célèbre et non un homonyme, si, à cette première publication de documents, n'avaient pas fait suite celles de la Corte-Cailler³ et de Gioacchino de Marzo⁴; les nouveaux docu-

1. Depuis que ces lignes ont été écrites, il a paru, sous les mêmes signatures (Ludwig et Molmenti) un volume relatif à tout l'œuvre de Carpaccio; on y remarque la même documentation historique scrupuleuse, jointe à la même critique superficielle.

2. *Jahrbuch der k. Preuss. Kunstsammlungen*, 1901, II et III; 1902, I.

3. *Studi e ricerche*. Messine, 1903.

4. *Nuovi studi ed appunti su Antonello da Messina con 25 documenti*. Messine, 1905.

ments des archives de Messine qu'elles apportaient établirent comme certaine la thèse contraire, à savoir qu'Antonello passa presque toute sa vie dans sa ville natale et qu'il ne la quitta jamais que pour des voyages fort courts.

Dans le magnifique ouvrage publié peu avant sa mort par Ludwig en collaboration avec M. Molmenti, le peintre brillant de la société de Venise, nous retrouvons ce fâcheux mélange de recherches méthodiques dans les archives avec une critique artistique témoaire et mal digérée. On ne saurait trop louer les auteurs d'avoir réuni tant de particularités oubliées sur les confréries charitables de Venise et sur l'histoire et les vicissitudes de la suite fameuse de tableaux que peignit Carpaccio pour la Confrérie de Sainte-Ursule. La restitution proposée de l'édifice qui les contenait est aussi importante qu'intéressante; les commentaires très érudits qu'on nous donne sur chaque tableau éclairent d'un jour nouveau plus d'un détail curieux de mœurs ou de costumes. La légende de sainte Ursule est racontée à nouveau et l'œuvre de Carpaccio mise en parallèle avec des suites de gravures sur bois, des tableaux de peintres du nord et une série intéressante de fresques archaïques à Trévise. On y trouvera aussi l'histoire de la confrérie avec toutes sortes de détails aussi curieux qu'instructifs sur son activité, ses costumes, ses dépenses, ses fêtes, sa composition, etc., ainsi que la biographie sommaire de ses principaux patrons. Les auteurs les retrouvent sur les tableaux de Carpaccio; ils nous expliquent les bijoux et les insignes qui étincellent sur leurs manches ou dans leur coiffure. L'architecture qui forme le fond du *Départ*, et le dessin original qui en existe au British Museum sont comparés avec des gravures sur bois anciennes représentant la Crète et l'île de Rhodes; de nombreux et intéressants dessins de Carpaccio sont reproduits dans l'ouvrage. En vérité, sans quelques malheureuses tentatives de critique artistique que ne justifiaient ni la vocation ni les études des auteurs, leur livre ne mériterait guère que des éloges pour tout ce qu'il nous apprend sur la vie sociale et sur les organisations charitables de Venise au xv^e siècle.

Nous avons déjà dit que les auteurs ont fait fausse route en se lançant dans le domaine de la critique d'art. Ce qu'il y a de plus singulier, c'est qu'ils ont abordé ce terrain tout en professant un mépris, exprimé à chaque page de leur volume, pour les procédés actuels de cette critique. Ils prétendent ne pas avancer un seul fait qui ne soit appuyé sur des documents, et ils ne cachent pas leur dédain pour tous ceux qui s'autorisent, à titre exclusif, des éléments de preuve internes. Pourtant leur livre est rempli d'hypothèses qui relèvent uniquement d'éléments de ce genre et, malheureusement pour eux, elles sont le plus souvent fort mal justifiées. Ainsi, pour prendre un exemple, ils veulent que Lazzaro Sebastiani ait été le maître de Carpaccio et soit l'auteur du tableau de la National Gallery attribué jusqu'ici à ce dernier : *Le Doge Giovanni Mocenigo demandant à la Vierge de délivrer Venise de la peste de 1478*. Une connaissance un peu plus approfondie des principes de la saine critique d'art les aurait amenés, ce semble, à prononcer le nom de Gentile Bellini à la place de celui de Lazzaro, à la fois comme maître de Carpaccio et auteur du tableau. De même, une « critique interne » mal appliquée les a conduits à embrouiller la chronologie de Carpaccio et leur fait attribuer à l'atelier de Lazzaro des œuvres aussi bien authentiquées que les deux tableaux de Carpaccio à Vienne : la *Mort* et l'*Enterrement de saint Jérôme*, ainsi que les sept pochades fantastiques de Saint-Alvise à Venise, qui

sont évidemment le produit d'un art plus récent de plusieurs décades, mais si malhabile, qu'il semble archaïque. Ils ne se sont pas rendu compte, d'autre part, que la *Madone et les Saints* du Palais royal de Venise, sont de la main de Lazzaro, et ils mettent en avant une hypothèse sans fondement suivant laquelle Carpaccio aurait introduit le portrait de Lazzaro et d'autres peintres contemporains dans le tableau des *Ambassadeurs reçus par le roi* et son propre portrait dans la scène du *Martyre*.

Le manque de place nous empêche de discuter ces questions avec détail; nous ne les avons alléguées ici que pour faire saisir la différence profonde qui sépare le chartiste du connaisseur. On ne saurait trop insister sur cette distinction à une époque où tant d'écrivains d'art, sans avoir formé leur mémoire visuelle par de longs voyages, sans avoir étudié ces critériums d'authenticité que fournit la critique, sans s'être élevés au sentiment de la *qualité* en matière artistique, bref, ne connaissant tout juste des méthodes de la critique interne que ce qu'il faut pour les railler, n'hésitent pourtant pas à remplir leurs pages d'attributions lancées au hasard et d'œuvres baptisées à tort et à travers bien au delà de ce qu'oseraient un Morellien prudent. Assurément, les connaisseurs ne sont pas infaillibles; mais, du moins, les méthodes qu'ils emploient sont-elles seules efficaces pour le groupement scientifique des œuvres d'art. On ne saurait trop répéter que si ce travail doit être fait, il doit être bien fait, et qu'on doit s'y préparer sérieusement et uniquement par l'éducation de l'œil, de la mémoire et du jugement. Bien peu de chartistes en ont le temps, ou veulent en prendre la peine.

Est-ce à dire que l'on trouve toujours cette éducation chez ceux qui n'envisagent que le point de vue esthétique, sans guère recourir aux documents d'archives? On s'accorde à reconnaître que l'étude d'archéologie grecque et romaine exige un long apprentissage, sans parler de la connaissance approfondie des langues mortes. Au critique qui veut émettre des jugements sur l'art de la Renaissance on ne demande guère qu'un peu de bonne volonté. L'on voit des jeunes gens et des jeunes filles faire le voyage d'Italie dans l'intention de se distinguer en fabriquant la monographie de tel ou tel Primitif; leur prose trouve sans peine un éditeur, car les Primitifs italiens et tout ce qui touche à l'Italie suscitent de nos jours un enthousiasme aussi général que superficiel. Le comte Vitzthum nous apprend dans sa préface qu'il a passé six mois à Florence pour y préparer sa thèse sur Bernardo Daddi, thèse qui lui a valu, en 1903, le titre de docteur de l'Université de Leipzig. Pouvait-on lui demander, en un temps si court, de se rendre compte de l'étendue et de la difficulté de la tâche qu'il attaquait? Six années entières n'auraient pas été de trop pour résoudre un des problèmes les plus épineux de l'histoire de l'art siennois et florentin du *trecento*: mais le jeune docteur semble à peine avoir soupçonné l'existence même du problème, car au milieu d'un dédale de raisonnements esthétiques assez difficiles à suivre, nous trouvons à peine une allusion incomplète aux deux questions les plus délicates que soulève l'œuvre de Daddi: ses relations véritables tant avec Giotto qu'avec Ambrozio Lorenzetti. La réponse à cette dernière question éclairerait d'un jour entièrement nouveau les origines de la peinture toscane avant l'an 1400¹.

Sans doute les prédécesseurs du comte Vitzthum ne lui ont pas été d'un

1. Ce problème a depuis été éclairé sur plus d'un point par les articles d'Oswald Sirén.

grand secours; d'autre part, il a peu fait pour débrouiller le chaos qui régnait avant lui; il a eu pourtant le mérite de reconnaître, malgré les affirmations de certains de ses compatriotes, comme Schubring et Frey, que les fresques de Santa Croce, attribuées par Vasari à Bernardo Daddi, étaient sûrement de la même main que les tableaux signés : « *Bernardus de Florentia* »; il a raison aussi d'admettre avec Milanesi, mais contre son maître Schmarsow, que la peinture, dans le tabernacle d'Orcagna à Or San Michele de Florence, est encore du même artiste; il est le premier à publier les petits tableaux du musée chrétien du Vatican et c'est à bon droit que, à la suite de Schmarsow, il donne à Bernardo Daddi le magnifique tableau d'autel de l'Académie de Florence (n° 127) officiellement attribué à Angelo Gaddi. On regrettera, en revanche, qu'il n'ait pas reconnu la même facture, si manifeste pourtant, dans l'exquis petit triptyque du Bigallo.

Non seulement sa liste des œuvres de Daddi est des plus incomplètes, mais encore son sens critique est si mal exercé qu'il a pu, d'accord d'ailleurs avec Schubring, attribuer encore à Daddi la peinture placée au-dessus de la Porte San Giorgio de Florence, postérieure à cet artiste de plusieurs générations et certainement de la main de Bicci de Lorenzo.

On ne peut que louer la disposition matérielle du livre, la bibliographie des sources et des documents, la critique des textes, l'excellente table chronologique qui termine le volume et les efforts de l'auteur pour étudier l'œuvre de Daddi dans son développement chronologique et esthétique.

On chercherait en vain les mêmes qualités de méthode dans le livre, excellent pourtant, que consacre Malaguzzi-Valeri aux peintres lombards du xv^e siècle. L'index est d'un faible secours, et les idées dominantes de chaque chapitre auraient dû être résumées plus clairement. Un tel livre se lit mal et ne laisse au lecteur qu'une impression confuse. Il constitue cependant une contribution précieuse à l'histoire de la peinture lombarde; nous y trouvons surtout la restitution de l'œuvre d'un maître des plus oubliés et cependant des moins à dédaigner: Bernardino Butinone, ainsi que de celle de son collaborateur Bernardino Zenale, qui lui est peut-être encore supérieur. L'auteur y a publié pour la première fois plus d'un document important sur la vie artistique de Milan et des villes avoisinantes à la fin du *quattrocento*. En somme, ce livre sans prétention, soigneux et savant, sera indispensable à tous ceux qui voudront étudier à fond l'art de l'Italie du Nord.

Nous n'en pouvons malheureusement dire autant du gros ouvrage de M. Werner Weisbach intitulé : *Francesco Pesellino et le Romantisme de la Renaissance*, bien que ce volume ait sa valeur comme un beau livre d'images, où l'on trouve la reproduction d'un très grand nombre de tableaux de Pesellino et de son école, sans parler de ceux qui n'ont guère de rapport avec elle. M. Weisbach s'est proposé dans ce volume quatre objets :

- 1^o De reconstituer la personnalité artistique de Giuliano Pesello, grand-père de Pesellino;
- 2^o De soutenir une thèse littéraire sur le romantisme en peinture et sur Pesellino en tant qu'exemple de cette tendance;
- 3^o D'attribuer certains tableaux à Pesellino;
- 4^o D'étudier ses élèves et continuateurs;

Dans sa tentative de reconstruire l'œuvre de Pesello l'ancien, M. Weisbach a assurément raison de grouper ensemble la série de tableaux qui comprend la prédelle de la *casa Buonarroti* et l'*Adoration des Mages* de Montpellier : ce sont bien des œuvres de la même main; mais, malheureusement pour la thèse de M. Weisbach, l'auteur de ces toiles, bien loin d'avoir été Pesello, semble bien plutôt avoir été un imitateur éclectique de Pesellino, dont l'œuvre principale, le triptyque Carrand au Bargello, témoigne d'affinités remarquables avec le style d'Alessio Baldovinetti ou plus particulièrement avec celui de son élève et imitateur Cosimo Rosselli.

Nous ne pouvons discuter ici les théories de l'auteur sur le romantisme, d'abord parce qu'elles appartiennent au domaine de la littérature plus qu'à celui de l'art et ensuite parce que nous comprenons mal (le comprend-il bien lui-même?) ce que M. Weisbach entend exactement par « romantisme ».

Cependant les illustrations sont jolies, elles reproduisent quelquefois des œuvres peu accessibles et le volume vaut la peine d'être feuilleté.

Les chapitres les plus importants de l'ouvrage sont, bien entendu, ceux où l'auteur cherche à dresser la liste des tableaux authentiques de Pesellino et de ceux qui ne le sont pas. Nous regrettons d'être aussi peu d'accord avec lui sur ce terrain. Il faudrait un volume presque aussi gros que le sien pour discuter en détail les raisons qui rendent impossible de le suivre quand il enlève à Fra Angelico, pour les donner à Pesellino, les prédelles de l'Académie de Florence (nos 237-238); quand il retire à Gozzoli, pour l'attribuer aussi à Pesellino, un tableau d'une attribution à peu près incontestée : le *Miracle de San Zeno* de la collection Rodolphe Kann; quand il prétend reconnaître plus particulièrement, dans une des prédelles de l'autel de Pistoie¹, la main de Pesellino, lorsqu'elles sont toutes de la même qualité inférieure; quand enfin il prétend grossir l'œuvre du maître de tableaux comme les peintures sur *cassone* représentant les Vertus et les Arts dans la collection Wittgenstein à Vienne, qui sont si clairement de la main de cet élève et imitateur que M. Weisbach appelle « Piero di Lorenzo Pratese » et que nous nous sommes permis² de baptiser « Compagno di Pesellino », le document invoqué prouvant, à notre avis et contrairement à celui de l'auteur, que l'élève en question, quel qu'il fut, n'avait rien de commun avec Piero di Lorenzo.

Il est parfois malaisé de comprendre pourquoi M. Weisbach exclut par préférence de l'œuvre de Pesellino tel ou tel tableau; peut-être ne connaissait-il pas encore la *Madone avec des Saints* d'Empoli³; il pouvait n'avoir pas vu la *Rencontre de sainte Anne et de saint Joachim* d'Oxford, l'*Annonciation* d'Highnam Court⁴ ou enfin le petit panneau récemment acquis par le musée de Berlin (n° 97) sous le nom de Fra Filippo; mais quand, de propos délibéré, il refuse à Pesellino la *Griselda* de la collection Morelli à Bergame, tableau qu'il a pu étudier à loisir, et cela sous le prétexte que le travail en serait inférieur à celui du maître, il invoque un critérium de qualité que ne pourront accepter la plupart des connaisseurs de l'art florentin.

1. La *Trinité* de la National Gallery.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1901, t. II, p. 18 et 333.

3. Berenson, *Revue archéologique*, 1902.

4. *Rassegna d'arte*, mars 1905.

Sans doute la qualité est le critérium ultime de l'authenticité, car, seule, elle ne peut être empruntée par un peintre à un autre, alors que les motifs et les procédés sont si faciles à imiter; mais il faudrait, pour invoquer cet argument dans une question d'attribution, un coup d'œil, un jugement, un goût mieux exercés que ceux dont fait preuve M. Weisbach. Nous n'ignorons pas qu'en nous exprimant ainsi nous nous exposons au reproche de mesurer à notre propre coup d'œil le coup d'œil que nous demandons au critique compétent; que de semblables jugements sur l'œuvre d'autrui ne sauraient ni convaincre ceux qui doutent de la sincérité et de la compétence du critique, ni ébranler ceux qui ont foi aux capacités de l'auteur critiqué. Comment sortir de cette impasse? Le nombre des critiques d'art vraiment autorisés est encore si faible, le domaine des faits établis est encore si restreint, qu'on ne sait à qui faire appel d'un jugement quelconque, soit pour le confirmer, soit pour le détruire. Il est juste cependant que les travailleurs sérieux soient appelés à faire connaître franchement leurs opinions sur les travaux de leurs collègues et que personne ne voie une intention blessante où elle n'a jamais existé.

En ce qui concerne les successeurs de Pesellino, M. Weisbach, au lieu d'apporter la lumière, n'a fait qu'épaissir inutilement les ténèbres, faute d'avoir su distinguer la manière de deux imitateurs : « Pier Francesco Florentino », que nous commençons à bien connaître, et cet autre disciple qu'il appelle à tort, selon nous, « Pier Francesco Pratese ».

Il ajoute à l'œuvre de ce dernier artiste la *Nativité* du Louvre que nous avons étudiée longuement dans la *Gazette des Beaux-Arts*¹, et nous reconnaissions clairement, à côté d'emprunts manifestes à Pesellino, des tendances artistiques toutes différentes. Il réunit d'autre part, sous une même étiquette, des toiles de Jacopo del Sellaio, dont la personnalité artistique est pourtant aujourd'hui assez nettement définie, et des œuvres de cet imitateur assez proche de Pesellino à qui nous devons les tableaux de batailles de la collection Butler à Londres, du musée de Turin, etc. Les deux tableaux sur *cassoni* de Sellaio trahissent autant l'influence de Botticelli que celle de Pesellino, comme tout le monde peut s'en rendre compte en examinant soigneusement les reproductions qu'en a données M. Weisbach².

Un autre ouvrage allemand, à la fois moins prétentieux et plus scientifique, est celui de M. Zimmermann sur « Giotto et l'art italien du moyen âge ». N'en ayant eu encore entre les mains que le premier volume, nous nous bornerons à en signaler la méthode scientifique et scrupuleuse, ainsi que la richesse de la documentation qui réunit une foule de renseignements, jusqu'ici épars, sur ce sujet.

Un volume luxueux intitulé *Le Problème de Fiorenzo di Lorenzo de Pérouse*, par Miss Jean Carlyle Graham, est peut-être l'un des livres les plus niais que l'on ait encore réussi à écrire sur l'histoire de l'art. Si l'on fait abstraction de la phraséologie exubérante, des points d'exclamation, de la sentimentalité, et de l'ignorance effarée de l'auteur, on voit que le « problème » se réduit à ceci : pourquoi a-t-on tant négligé Fiorenzo et comment, devant le silence des textes et des documents, peut-on espérer reconnaître les tableaux qu'il a ou n'a pas peints? La première question s'appliquerait aussi bien à presque tous les autres préraphaélites de second

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1901, t. II, p. 337-341.

2. P. 423. Cf. aussi *Gazette des Beaux-Arts*, 1901, t. II, p. 334.

ordre ; pour y répondre, il faudrait avoir quelques notions de l'histoire du goût, notions dont Miss Graham semble avoir négligé de se munir.

Pour résoudre la seconde partie du « problème », il faudrait au moins posséder les principes de la critique artistique, principes dont, malgré toute son admiration pour Morelli, Miss Graham semble n'avoir acquis que de faibles rudiments. Tout l'intérêt du livre se réduit donc aux vingt-cinq illustrations et aux documents latins, de dates diverses (1463-1511), tirés des archives de Pérouse.

Nous ne formulerais pas un avis beaucoup plus favorable au sujet du nouveau volume sur Giorgione. La phrase initiale : « *Tutto intorno a lui e mistero* » ou encore celle-ci, qui nous montre les artistes vénitiens de l'époque de Giorgione, comme n'ayant souci que « *delle donne ignude e i loro capelli morbidi come lino macerato e le loro bocche crudeli avide di baci* », suffiront à indiquer *intelligentibus pauca* le ton dominant de l'ouvrage. Vénus et Dionysos y alternent avec Nietzsche et le « mystère », et trop souvent c'est à propos de quelque tableau d'école et non d'une toile certaine du maître. On cherche en vain, dans ce volume, une classification systématique de l'œuvre de Giorgione. L'auteur s'est laissé guider tantôt par M. H. F. Cook, tantôt par M. Venturi, tantôt enfin par des autorités aussi énigmatiques que « Harch-Claude Phillipps » ou « Peuther-Cook ». On a peine à prendre le livre au sérieux et il ne trouvera comme lecteurs que ceux qui se contentent d'une macédoine de rhétorique, de sentimentalisme et de jolies images.

MARY LOGAN





PREMIÈRE IDÉE DE L'ENTERREMENT D'ORNANS, DESSIN PAR COURBET

(Musée de Besançon.)

OUVRAGES RÉCENTS SUR COURBET ET COROT

Gustave Courbet, peintre, par Georges RIAT. Paris, Floury, 1906. In-8, vii-391 p. av. 86 fig. et 18 planches; — *Corot und Courbet. Ein Beitrag zur Entwickelungsgeschichte der modernen Malerei*, par Julius von MEIER-GRAEFE. Leipzig, im Insel-Verlag, 1905. In-8, 231 p. av. 17 grav.; — *Histoire de Corot et de ses œuvres*, par Étienne MOREAU-NÉLATON, d'après les documents recueillis par Alfred ROBAUT. Paris, Floury, 1905. In-8, 384 p. av. 268 grav. et 1 planche en couleurs.

On ne peut se défendre d'un sentiment de vive tristesse en ouvrant le livre consacré par notre regretté collaborateur Georges Riat à la mémoire de son compatriote Courbet et que, pas plus que son *Ruysdael*, étudié ici même au lendemain de sa mort¹, il ne devait avoir la joie de voir paraître. C'est aux soins pieux et à l'amitié fidèle de son éditeur M. Floury et de M. Paul Vitry que nous devons de voir s'élever ce monument patiemment édifié pendant des années par notre pauvre ami, et au seuil duquel sa cordiale figure elle-même nous accueille, en tête de la notice émue où M. Paul Vitry a retracé sa vie trop brève, toute de labeur acharné, et « ses qualités d'esprit sérieux, ordonné et sûr, de travailleur consciencieux et probe ». Il est bien que son nom reste ainsi gravé au fronton de ce temple consacré à la gloire du peintre de sa chère Comté, car c'est sans doute l'ouvrage où il a mis le plus de lui-même. Nul, en effet, n'a aimé son pays d'un amour plus profond, et là est toute la raison de son affection pour le maître en qui se résument le mieux les frustes énergies de sa province natale. Affection très clairvoyante, d'ailleurs, et qui ne s'illusionne pas sur les défauts — si apparents, du reste, et si copieux — de son modèle et n'en cèle aucun, mais qui éprouve de temps à autre, semble-t-il, le patriotique besoin de les excuser.

Cette cordialité sincère du récit, et la probité scientifique de la documentation qui distingue tous les travaux de Georges Riat, nous valent aujourd'hui le livre définitif qu'attendait le maître d'Ornans. Il revit là en entier, compris par quelqu'un de sa race, sinon de ses sentiments, toute son existence mise en par-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. I, p. 175.

faite lumière jusque dans les moindres détails, grâce à de nombreux témoignages inédits, lettres ou souvenirs des siens, que Riat avait eus en mains et qu'il a su utiliser et présenter de la façon la plus attrayante.

Son livre, attachant comme un roman et richement illustré, nous fait suivre l'artiste pas à pas, d'abord à Ornans (avec quel amour l'auteur a décrit les sites des environs, tous ces paysages rudes ou gracieux qu'il connaissait si bien lui-même et qui offraient à l'observation du jeune artiste tant de motifs traités par lui à différentes reprises !), puis à Besançon, chez l'excellent Flajoulot, directeur de l'École des Beaux-Arts, « singulier bonhomme, un peu fou », au dire de Francis Wey, et qui commença par griser son élève, enfin à Paris. Il conte par le menu les débuts modestes et pénibles, les premiers tableaux : le *Courbet au chien noir* du Salon de 1844, le *Guitarrero*, l'*Homme blessé*, aujourd'hui au Louvre, l'*Homme à la pipe* du musée de Montpellier, la *Nuit de Walpurgis*, remarquée par Champfleury, etc. ; puis, peu à peu, les utopies, les théories grandiloquentes, les outrecuidances vaniteuses qui, heureusement, n'entraînent pas l'élosion des belles œuvres robustes ; la bataille autour des *Casseurs de pierres*, de l'*Enterrement d'Ornans*, des *Baigneuses*, de l'*Atelier*, des *Demoiselles des bords de la Seine* ; les expositions particulières de 1855 et de 1867 ; la gloire enfin conquise ; puis le déclin : la participation à la Commune, l'emprisonnement, la mort en Suisse dans l'exil volontaire. Ces grandes lignes de la vie de Courbet sont bien connues ; mais il faut lire ici tout le détail de cette vie d'artiste, impartialement contée presque jour par jour, pour mieux saisir l'importance de l'œuvre et le caractère de l'homme. Si l'artiste est maintenant au-dessus de toute discussion, si, même dans les sujets les plus vulgaires, le « peintre » reste hors ligne et s'avère chaque jour davantage comme un des plus admirables ouvriers de la palette et un des rénovateurs de l'art moderne, l'homme, par contre, ne sort pas grandi de cette évocation fidèle. « Penseur » amphigourique et épais, phraseur, orgueilleux jusqu'à la démence (il écrit, lors de son exposition de 1867 : « Ce coup-ci est triomphal. J'ai fait construire une cathédrale dans le plus bel endroit qui soit en Europe, au pont de l'Alma, avec des horizons sans bornes, et je stupéfie le monde entier... Je triomphe, non seulement sur les modernes, mais encore sur les anciens ») ; et après le refus de la croix, en 1870 : « De l'avis de tout le monde, je suis le premier homme de France... Il faut que je tienne mon chapeau dans les mains, comme les curés, le long des rues... L'acte que je viens de faire est un coup merveilleux »), ne dédaignant pas, on le voit, d'introduire dans l'art les procédés de la réclame, c'est miracle, pourrait-on penser, qu'une telle mentalité n'ait pas étouffé en lui tout instinct artistique. Mais, comme l'observe avec justesse M. Meier-Graefe, « cette grossièreté même sert son talent. Il se débarrasse de tout ce qui dépasse son pur instinct... Toute trace d'intellectualité et de spiritualité eût diminué sa force. » « Doué de maîtrise en naissant, semble-t-il », peindre est pour lui une fonction naturelle ; « il peignait animalement », avec l'entrain joyeux du philosophe dont parle Taine, pour qui « penser, surtout penser vite, est une fête. » De même, pour lui, peindre, peindre vite, est une jouissance : on connaît l'histoire de ce robuste tableau, *La Femme nue de Munich*, brossé par lui en quelques heures, sous les yeux émerveillés de ses confrères allemands, dans l'atelier du baron Ramberg. Et c'est ainsi que « s'il ne devient pas plus intelligent avec les années, il devient de plus en plus puissant ».

M. Meier-Graefe, dans ce petit livre plein de suc et de saveur, — où il associe Courbet à Corot, voulant, dit-il, réparer vis-à-vis des deux artistes qu'il considère comme les véritables fondateurs de notre art moderne et que connaissent trop peu ses compatriotes, l'injustice qu'il avait commise à leur égard en ne leur accordant pas, dans sa récente *Histoire de l'évolution de la peinture moderne*¹, la place et l'importance qu'ils méritaient, — M. Meier-Graefe nous semble de la sorte avoir donné la juste note dans le concert des critiques qui, depuis les contemporains du peintre jusqu'aux historiens prédecesseurs de Riat, — Camille Lemonnier, H. d'Ideville, Gross-Kost, — ont écrit sur Courbet. Ainsi se



LA FEMME NUÉ DE MUNICH, PAR COURBET

revisent d'ores et déjà, comme le réclamait naguère le comte Harry Kessler², les jugements hâtifs et partiaux d'autrefois, ainsi s'affirme l'autorité d'un peintre dont l'influence, rappelle M. Meier-Graefe, fut si grande en Belgique, en Hollande et en Allemagne (surtout sur Victor Müller, Leibl, Trübner et Liebermann).

Il est grand dommage que l'exposition Courbet du dernier Salon d'Automne n'ait pas consacré de façon éclatante, par des témoignages plus nombreux et plus décisifs, cette réhabilitation d'un grand peintre, peu connu même chez nous. Cependant, elle se poursuit sûrement : les *Demoiselles des bords de la Seine* viennent de sortir de l'ombre où elles se cachaient depuis longtemps pour prendre

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1906 t. I, p. 347.

2. Dans la revue berlinoise *Kunst und Künstler*, août 1905, p. 451.

place au Petit Palais; récemment le musée de Dresde acquérait ce tableau des *Casseurs de pierres* qui, exposé à Munich en 1869, y produisait l'effet émouvant d'une révélation; et il faut espérer que la sœur et héritière du peintre fondera dans le pays même de Courbet, comme il convient, un musée de l'œuvre du



LA CATHÉDRALE DE CHARTRES, PAR COROT

(Donation Moreau-Nélaton au Musée du Louvre.)

maître. En attendant, des livres comme ceux de ses deux derniers historiens établissent définitivement sa valeur et sa gloire.

* * *

Corot, lui, n'a besoin d'aucun plaidoyer pour être conquis et accepté de tous. Il a écrit de lui-même un jour : « Delacroix est un aigle ; moi, je ne suis qu'une

alouette qui chante sa petite chanson dans le ciel grisâtre »; mais la petite alouette a chanté si joliment! Cependant, il apparaît de jour en jour davantage que cet artiste charmant est plus et mieux qu'un peintre délicieux, aux harmonies subtiles et délicates. M. André Michel écrivait récemment¹: « Parce qu'il n'a jamais recherché les honneurs ni le bruit, que, en dépit de l'inintelligence et des longs refus de l'opinion, il a été heureux par son art et dans son art, sans aucune préoccupation de réclame ni de polémique, qu'il n'a jamais appartenu à aucune coterie, on n'a pas eu l'air de s'apercevoir qu'il est, par excellence et avant tout autre, le grand moderne, l'inépuisable novateur, le *créateur*. »

M. Meier-Graefe cite cette anecdote. Un jour, en 1862, Courbet dit à Corot : « Quels sont aujourd'hui les vrais peintres en France? Moi! » — après quoi une longue pause — « et puis vous! » Et Corot, racontant ce trait à un ami, ajoutait : « Si je n'avais pas été là, il m'aurait volontiers oublié. » La postérité, plus équitable, en associant dans ses hommages les deux artistes novateurs, place aujourd'hui Corot avant Courbet. M. Meier-Graefe, sur ce point, est de l'avis de M. André Michel. Lui aussi a parlé avec pénétration et tendresse de ce bon génie, qui, à ses yeux, représente « la conservation de la tradition dans l'esprit nouveau », et il faut remercier ce vibrant protagoniste en Allemagne de l'apport français en art, de se faire, avec tant de finesse et de sensibilité, le panégyriste de l'artiste qui représente si purement nos meilleures qualités. Un des derniers chapitres est consacré à un intéressant parallèle entre ces trois esprits si parents²: Vermeer, Chardin, Corot : « Aussi longtemps qu'on estimera l'un de ces maîtres, on ne pourra se passer des deux autres ».

Tout ce qui, dans ce livre, est documentation est emprunté à l'iconographie monumentale, dont il a été parlé ici il y a trois mois², de MM. Alfred Robaut et Étienne Moreau-Nélaton. C'est là, en effet, l'ouvrage capital et définitif sur le maître. Son prix, malheureusement, le rendait inaccessible à beaucoup de personnes; toujours soucieux de faire participer le plus grand nombre aux joies que dispense le Beau, le délicat mécène qui, naguère, faisait au Louvre la magnifique donation où Corot est si admirablement représenté, a réédité, chez Flouzy, en un livre à la portée de toutes les bourses, et cependant encore très beau et abondamment illustré (il fait partie de la même collection que le *Courbet* de Georges Riat), l'*Histoire de Corot et de ses œuvres* qui formait le premier volume du catalogue Robaut. Tous les amis de Corot, une fois de plus, éprouveront le besoin d'en remercier M. Moreau-Nélaton.

AUGUSTE MARGUILLIER

1. André Michel, *La Collection Moreau-Nélaton* (*Journal des Débats*, 5 février 1907). — V. aussi, du même auteur, *L'Œuvre de Corot et le paysage moderne*, dans *Notes sur l'art moderne (Peinture)*. Paris, A. Colin, 1896, in-16, p. 1 et suiv.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1907, p. 29.





LA COMÉDIE-FRANÇAISE, par FRÉDÉRIC LOLIÉE



LÉANDRE, OCTAVE ET SCAPIN

Le goût du théâtre a de tous temps été si vif en France, que l'art n'a jamais chômé à lui demander le thème de son inspiration. Notre collaborateur Émile Mâle établissait naguère ici, avec l'autorité de son grand savoir, l'influence exercée par les mystères sur les créations de nos vieux imagiers. Sans prendre les choses d'aussi haut, ni remonter dans le passé plus loin qu'aux derniers siècles, rien qu'à limiter l'examen à la maison de Molière, on demeure surpris de constater combien sou-

vent les fastes de la Comédie-Française se trouvent intéresser l'histoire même de la peinture et de la statuaire. C'est que ses acteurs, et ses auteurs parfois, gens agissants, remuants, avides de paraître, en quête d'effigies, toujours prêts à tenir la pose sur la scène ou dans l'atelier, ont maintes fois inspiré les artistes, et aujourd'hui comme naguère, en France comme au Japon, il est tel comédien fameux si abondamment portraituré, que son iconographie ne faillira pas à solliciter l'étude des curieux et des érudits. Qu'est-ce à dire si ce n'est que l'interprète dramatique, en s'offrant si volontiers comme modèle, espère différer l'heure de l'oubli et prolonger une célébrité plus que toute autre fragile et périssable. Il s'en faut d'ailleurs que la question soit de petite conséquence. Paul Hervieu en a fait excellemment la remarque : « Si la sociologie veut jamais rechercher pourquoi les débats du monde théâtral éveillent plus d'ardeur parfois que les crises politiques ou religieuses, j'imagine qu'elle devra tenir compte d'une observation empruntée au problème du mandarin de J.-J. Rousseau : Il n'est pas efficace de demander à la plupart des hommes qu'ils interviennent ni qu'ils soient éprouvés pour ce qui advient à ceux de leurs semblables qu'ils n'ont jamais vus. Ils ne se représentent guère la valeur ou le mal

1. Paris, Laveur, 1907. Un volume in-8 colombier de VIII-520 pages, avec préface de Paul Hervieu, illustré de 4 eau-forte, 33 héliogravures hors texte et de 200 gravures sur bois dans le texte d'après les dessins de G. Scott et les œuvres d'art de la Comédie-Française et des collections publiques et privées.





LEONARD, OCTAVE ET SCAPIN



LEONARD, OCTAVE ET SCAPIN

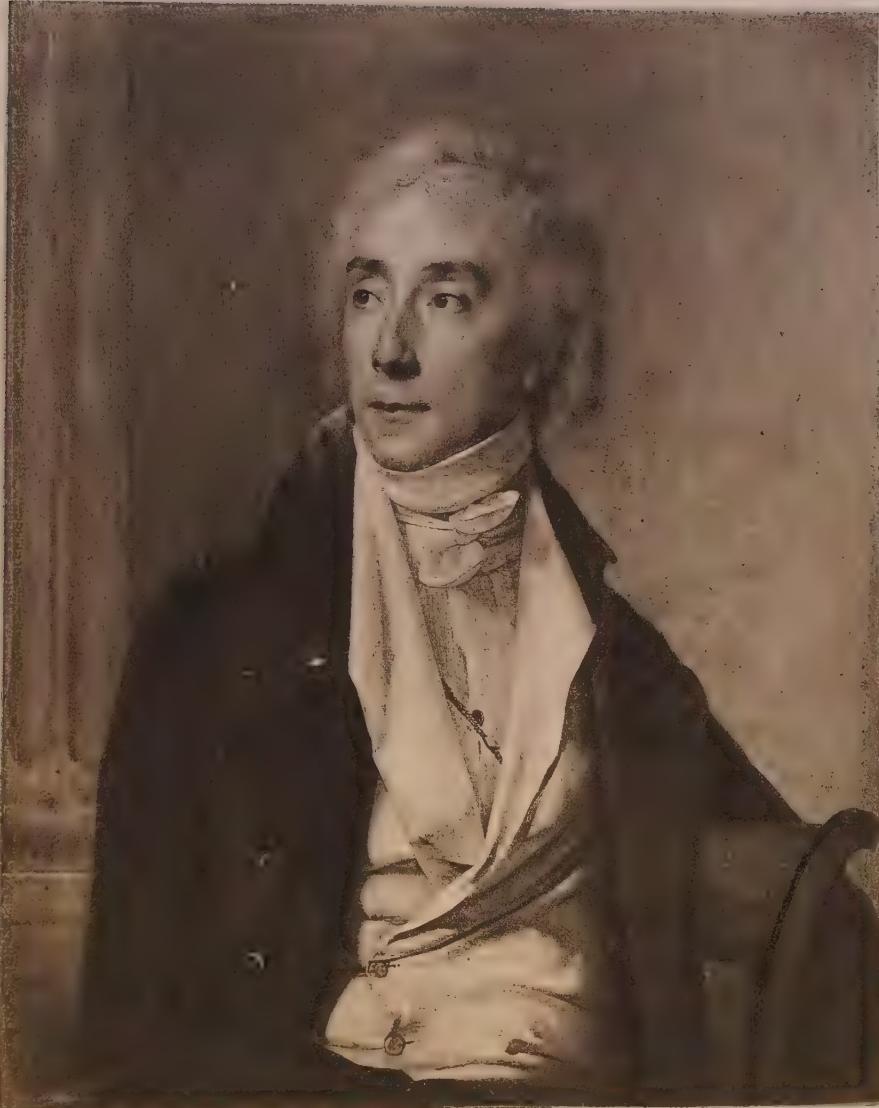
Le goût du théâtre a de tous temps été si vif en France, que l'art n'a jamais hésité à lui demander le thème de son inspiration. Notre collaborateur Émile Mâle établissait naguère ici, avec l'autorité de son grand savoir, l'influence exercée par les mystères sur les créations de nos vieux imagiers. Sans prendre les choses d'autant haut, ni remonter dans le passé plus loin qu'aux derniers siècles, rien qu'à limiter l'examen à la maison de Molière, ou demeure surpris de constater combien souvent les fastes de la Comédie-Française se trouvent intéresser l'histoire même de la peinture et de la statuaire. C'est que ses acteurs, et ses auteurs parfois, gens agissants, remuants, avides de paraître, en quête d'effigies, toujours prêts à tenir la pose sur la scène ou dans l'atelier, ont maintes fois inspiré les artistes, et aujourd'hui comme naguère, en France comme au Japon, il est tel comédien fameux si abondamment portraituré, que son iconographie ne saurra pas à solliciter l'étude des curieux et des érudits. Qu'est-ce à dire si

n'est que l'interprète dramatique, en s'offrant si volontiers comme modèle, différer l'heure de l'oubli et prolonger une célébrité plus que toute autre

Il s'en faut d'ailleurs que la question soit de petite conséquence : « Si la sociologie

peut déterminer les débats des théâtres, et si elle n'apporte plus rien au théâtre, je ne suis pas moins convaincu que l'artiste, qui imagine qu'elle devra être complète d'une œuvre de théâtre, n'arrivera pas à bout de son problème du mandarin de Lefébvre-Cabanis. Il n'est pas certain que l'artiste ait plus d'espérance de succès que les hommes qu'ils interviennent, ou qu'ils voient venir, mais ce qui advient à ceux de leurs semblables qu'ils n'ont jamais vus. Ils ne se représentent qu'après la valeur ou le mal

4. Paris, Laveau, 1897. Un volume in-8 couloMBier de VIII-320 pages, avec préface de Paul Hervieu, illustré de 360 estampes, 33 héliogravures hors texte et de 200 gravures sur bois dans le texte d'après les dessins de G. Scott et les œuvres d'art de la Comédie-Française et des collections publiques et privées.



M.Drolling pinx.

Héliog. Chauvet.

BAPTISTE AÎNÉ
Musée de la Comédie Française

Galerie des Beaux Arts

Imp. Ch. Wittmann

fondé des plaintes, ils n'entrevoient le motif ou le résultat des coups portés que sur des visages qui ne leur sont pas étrangers, dont l'évocation s'offre à eux. »

L'art qui, selon le poète,

Seul a l'éternité,

devait fixer et faire vivre auprès de l'avenir la ressemblance de tant de visages qui furent, en leur temps, populaires, et le portrait se trouve naturellement l'emporter en nombre parmi les planches héliogravées qui enrichissent cette publication destinée à glorifier la maison de Molière; voici *Baron* représenté par



PORTRAIT D'ANGÉLIQUE DUVAL-DESROZIERS, ATTRIBUÉ A VESTIER
(Musée de la Comédie-Française.)

de Troy et *Mlle Duclos* peinte par Largillièvre; voici un *Le Kain* farouche de Lenoir et un *Préville* à demi goguenard de Champion; voici *Mlle Joly* souriante sous les pinceaux de son peintre (que l'on suppose être Louis David) et *Talma*, saisi dans le plein de son caractère par Eugène Delacroix; puis, avant d'arriver aux effigies célèbres de date plus récente, à la *Madeleine Brohan* de Paul Baudry, à *Régnier* d'Elie Delaunay, au *Coquelin* de Friant, au *Mounet-Sully* de Bellery-Desfontaines, voici une *Rachel* romantique de Devéria, et voici aussi la fine image de Baptiste ainé, si vivement remarquée à la Centennale de 1889 et qui rappellera aux lecteurs de la *Gazette* l'esprit et les dons du petit maître encore trop peu estimé qu'est Michel-Martin Drolling.

Sans contredit la vie de la Comédie-Française est beaucoup, est surtout celle

de ses actrices, de ses acteurs, et l'écrivain auquel il est échu de la retracer n'a pas laissé de se montrer avisé en ressuscitant une forme littéraire quelque peu désuète : la chronique historique. Les faits intéressent M. Frédéric Loliée et il ne tait aucun de ceux qui se réfèrent aux tribulations de la Compagnie, à ses phases de lutte, de mépris ou de gloire, non plus qu'aux variations survenues, de 1658 à 1907, dans la condition sociale du comédien ; mais, ici, les considérations d'ordre général s'effacent devant l'intérêt individuel : les questions de personnes prennent de soi-même le premier plan, et sous la plume du narrateur s'évoquent à plaisir les querelles publiques, les démêlés retentissants, si fréquents dans une corporation « émotive par fonction et vibrante par habitude ».

De ce que l'anecdote vient ainsi se mêler aux pièces d'archives, comme pour en tempérer l'austérité ou l'éclairer d'un sourire, il s'ensuit que l'ensemble des chapitres offre l'amabilité d'allures par où l'art du théâtre se pique de divertir et d'attraire. A l'unisson du texte, les images revêtent, tour à tour, les dehors de l'œuvre d'imagination et de la reproduction documentaire. Déjà il fut fait allusion à la série des portraits, luxueusement reproduits en taille-douce, dont les originaux appartenaient au musée de la Comédie-Française, aux collections publiques et aux galeries d'amateurs. D'autres portraits encore se voient dans le corps du livre ; ils sont gravés sur bois, et il n'en va pas autrement pour les compositions de M. Georges Scott, qui, placées au milieu des pages, en tête et en fin de chapitre, entretiennent, pour le regard, l'illusion pittoresque de la vie. A une époque de si regrettable indifférence pour l'art qui s'allie à la typographie de la manière la plus harmonieuse — parce que la plus rationnelle, — il faut témoigner quelque gré à M. Laveur de s'être souvenu de nos xylographes, si vaillants et si négligés, et d'avoir associé leurs talents au plus fastueux hommage dont la Comédie-Française se soit trouvée jusqu'à présent l'objet.

R. M.

Le monde attend que l'opéra s'ouvre



DESSIN DE RACHEL

68.0.4

Le Gérant : P. GIRARDOT

PARIS. — IMPRIMERIE PHILIPPE RENOUARD

Lot principal
ev. **600.000**
marcs soit
750.000
francs en or

ANNONCE

DE

FORTUNE

Les lots
sont garantis
par l'Etat

Invitation à la participation aux chances de gains

aux grands tirages des primes garanties par l'Etat
de Hambourg dans lesquels

9 Millions 248.485 marcs seront sûrement tirés

Dans ces tirages **avantageux**, contenant selon le prospectus seulement 94.000 billets, les lots suivants doivent être forcément gagnés en 7 tirages dans l'espace de quelques mois, savoir :

Le plus gros lot possible est éventuellement **600.000** marcs, soit Frs. **750.000** en or. En spécial il y a les principaux lots suivants :

	Marcos		Marcos
1 prime à	300.000	1 lot à	40.000
1 " à	200.000	1 " à	30.000
1 " à	60.000	7 lots à	20.000
1 " à	50.000	1 lot à	15.000
1 " à	45.000	11 lots à	10.000
1 " à	40.000	36 " à	5.000
1 " à	35.000	103 " à	3.000
1 " à	30.000	160 " à	2.000
1 lot à	100.000	437 " à	1.000
1 " à	60.000	578 " à	300
1 " à	50.000	185 " à	200

La loterie contient en somme 45.550 lots et 8 primes parmi 94.000 billets, de sorte que presque la moitié des billets émis doit sûrement gagner. Les primes sont des gains additionnels, échéant dans chaque tirage au billet respectif qui sera tiré le dernier d'un lot principal, conformément au règlement du prospectus.

Le plus gros lot possible du 1^{er} tirage est de Mk. **50 000**, celui du 2^e tirage Mk. **55 000**, 3^e Mk. **60 000**, 4^e Mk. **65 000**, 5^e Mk. **70 000**, 6^e Mk. **80 000**, et celui du 7^e tirage final

Marks 600.000 soit Francs 750.000

L'émission des billets se fait en billets entiers, demi et quarts de billets. Le demi, respectivement le quart de billet ne donne droit qu'à la moitié, respectivement qu'au quart de la somme gagnée par le numéro du billet.

J'expédie les billets, donnant droit au premier tirage officiellement fixé

au prix net de Francs **7.50** le billet entier
" " **3.75** le demi-billet
" " **1.90** le quart de billet

Les mises des tirages suivants et la distribution des lots sur les divers tirages sont indiquées dans le *prospectus officiel* qui sera gratuitement expédié à chaque participant, ainsi qu'à tous ceux qui en font la demande. Chaque participant reçoit de moi immédiatement après le tirage, la liste officielle des lots.

Le paiement et l'envoi des sommes gagnées se font par moi directement et promptement aux intéressés et sous la *discretion la plus absolue*.

Chaque commandre peut se faire en un mandat-poste ou contre remboursement. Frais de remboursement : 50 centimes.

A cause de l'époque rapprochée du tirage, on est prié d'adresser les ordres immédiatement, cependant jusqu'au **20 avril** en toute confiance à

Samuel Heckscher senr.,

Banquier à **Hambourg**. (Ville libre.)

CHEMINS DE FER DE Paris à Lyon et à la Méditerranée

Billets directs simples de Paris à Royat et à Vichy

La voie la plus courte et la plus rapide pour se rendre de Paris à Royat est la voie

• Nevers-Clermont-Fer. d.

De Paris à Royat : 1^{re} classe, 4^e fr. 70;

2^e classe, 32 fr. 20; 3^e classe, 21 francs.

De Paris à Vichy : 1^{re} classe, 40 fr. 90; 2^e

classe 27 fr. 60; 3^e classe 18 francs

Chemin de fer du Nord

Saison Balnéaire et Thermale (de la veille des Rameaux au 31 octobre)

Billets d'aller et retour à prix réduits

Prix au départ de Paris (non compris le timbre de quittance) :

DE PARIS AUX STATIONS ci-dessous	BILLETS hebdomadaires (1)			BILLETS d'excursion (2) prix par pers.	
	1 ^{re} cl.	2 ^e cl.	3 ^e cl.	2 ^e cl.	3 ^e cl.
Ault-Onival.....	29f "	23f 30	16f "	11f 40	7f 45
Berck	31 "	24 15 17	" 11.15	7.35	
Boulogne (ville).....	34 "	25.70	18.90	11.10	7.30
Calais (ville).....	37.90	29	21.85	12.15	8.10
Cay ux	29.30	23.05	15.95	11	7.25
Conchy-le-Temple....	28.80	22.50	15.75	9.75	6.35
Dannes Camiers.....	31.70	24.40	17.50	10.50	6.85
Dunkerque	38.85	29.95	22.60	12.50	8.20
Etaples.....	30.90	3.95	17	10.35	6.75
Eu	25.40	20.10	13.70	8.85	5.75
Fort-Mahou-Plage ..	29.50	23.35	16.65	10.80	7.45
Ghyvelde (Bray-Dun).....	39.95	31.15	3.40	12.50	8.20
Gravelines (Petit-fort-Philippe)	38.85	29.95	2.60	12.50	8.20
Le Crotoy	27.90	21.93	15.15	10.25	6.75
Leffrinckoucke.....	39.40	30.5	23.05	12.50	8.20
Le Tr'port-Mers.....	25.75	20.35	13.90	9	5.85
Loon-Plage.....	38.75	29.9	22.50	12.50	8.20
Marquise-Rinxent	35.60	26.8	20.05	11.75	7.70
Noyelles.....	6.45	20.83	14.3	9.15	5.95
Paris-Plage.....	32.10	24.95	18	11.35	7.75
Pierrefonds.....	15.40	11.50	7.60	"	
Quend-Fort Mahon	28.30	22.15	15.45	9.60	6.25
Quend-Plage.....	29.30	23.15	16.45	10.60	7.25
Rang-du-Fliers-Verton (Pl. Merlinmont)	29.6	23.05	16.20	10.05	6.55
Rosendaël pl. Malo-l-b.....	39.20	30.85	22.9	12.50	8.20
Saint-Amand.....	32.20	24.65	17.75	"	
St-Amand-Thermal	32.0	24.95	18.10	"	
St-Valéry-s-Somme.....	27.15	21.35	14.75	9.30	6.05
Serqueux(Fg ^{es} -l-Eaux).....	21.50	16.70	11.25	"	
Wimille-Wimereux	34.55	26.10	19.30	11.25	7.40
Zuydcoote	39.80	30.95	23.25	12.50	8.20

(1) Valables du vendredi au mardi ou de l'avant-veille au surlemdemain des fêtes légales.

Des carnets comportant cinq billets d'aller et retour sont délivrés dans toutes les gares et stations du réseau à destination des stations balnéaires ci-dessus.

Le voyageur qui prendra un carnet pourra utiliser les coupons dont il se compose à une date quelconque dans le délai de 33 jours, non compris le jour de la distribution.

(2) Valables pendant une journée les dimanches et jours de fêtes légales dans les trains spécialement désignés.

Une réduction de 5 à 25 0/0 est faite selon le nombre des membres de la famille.

Note importante. — Pour les heures de départ et d'arrivée, ainsi que pour les autres billets spéciaux de bains de mer, consulter les affiches.

Collections de feu M. Édouard CHAPPEY

DEUXIÈME VENTE

OBJETS D'ART ET D'AMEUBLEMENT

ANCIENNES PORCELAINES DE SÈVRES, PATE TENDRE

de Saxe, de Chine, etc.

**Objets de Vitrine — Éventails — Montres — Râpes à tabac — Jades de la Chine
BRONZES — PENDULES — MEUBLES**

du XVIII^e siècle, du Premier Empire et autres

SIÈGES EN TAPISSERIE DU TEMPS DE LOUIS XVI — TAPIS DE LA SAVONNERIE

TAPISSERIES des XVII^e et XVIII^e siècles

VITRINES

GRAVURES des Écoles Française et Anglaise du XVIII^e siècle

ESTAMPES ANCIENNES DE SPORT

VENTE à Paris, GALERIE GEORGES PETIT, 8, rue de Sèze

Les Lundi 29, Mardi 30 Avril, Mercredi 1^{er}, Jeudi 2 et Vendredi 3 Mai 1907, à 2 heures

COMMISSAIRES-PRISEURS :

M^e PAUL CHEVALLIER
10, rue de la Grange-Batelière

M^e LAIR - DUBREUIL
6, rue Favart

EXPERTS :

Pour les Objets d'art :

MM. MANNHEIM
7, rue Saint-Georges

Pour les Gravures :

MM. PAULME et B. LASQUIN Fils
10, rue Chauchat 12, rue Lafitte

EXPOSITIONS { *Particulière : le Samedi 27 Avril 1907* { *Publique : le Dimanche 28 Avril 1907* } de 1 heure 1/2 à 5 h. 1/2

COLLECTION
de feu M. GEORGES CHARPENTIER
ÉDITEUR

TABLEAUX

AQUARELLES, PASTELS & DESSINS

ŒUVRES DE

E. Boudin, Cazin, Cézanne, Degas
Fantin-Latour, Forain, Henner, Lebourg
Claude Monet, Camille Pissarro
Puvis de Chavannes, Renoir, Roll, Sargent
Sisley, etc., etc.

Collection de M. T***

TABLEAUX

AQUARELLES, PASTELS & DESSINS

PAR

Boudin, Boggs, Brown (J.-L.), Carrière, Cas-
sat, Cézanne, Courbet, Daumier, Degas,
Desboutin, Fantin-Latour, Forain, Guillaumin,
Harpignies, Helleu, Jongkind, Le-
bourg, Lépine, Marais, Monet (Claude),
Pissarro (Camille), Raffaelli (J.-P.), Renoir,
Rops, Rousset, Saint-Marcel, Sickert, Sis-
ley, Toulouse-Lautrec, Vignon, Vuillard,
Whistler, Zandomeneghi.

Vente HOTEL DROUOT, salle n° 6

Le Jeudi 11 Avril 1907, à 2 h.

M^e P. CHEVALLIER | **MM. BERNHEIM jeune**
Com.-priseur | Exp. pr. la Cour d'appel
10, rue Grange-Batelière | 25, boul. de la Madeleine
Paris | 36, avenue de l'Opéra
et 15, rue Richépanse

EXPOSITION :

Le Mercredi 10 Avril 1906, de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2

Vente Hôtel Drouot, salle n° 6

Le Lundi 15 Avril 1907, à 2 h.

M^e P. CHEVALLIER | **MM. BERNHEIM jeune**
Com.-priseur | Exp. pr. la Cour d'appel
10, rue Grange-Batelière | 25, boul. de la Madeleine
Paris | 36, avenue de l'Opéra
et 15, rue Richépanse

EXPOSITIONS :

Particulière, le Samedi 13 Avril 1907/ de 1 h. 1/2

Publique, le Dimanche 14 Avril 1907/ à 5 h. 1/2

THÉOPHILE BELIN
48, rue Cambon et 29, quai Voltaire
VEND & ACHÈTE
les Manuscrits sur parchemin
avec MINIATURES
des XIV^e et XV^e siècles

Les Plaques et papiers
JOUGLA
SONT EN VENTE PARTOUT

LE CATALOGUE
DES
ESTAMPES EN NOIR ET EN COULEURS
PUBLIÉES PAR LA
« GAZETTE DES BEAUX-ARTS »
est envoyé franco sur demande



ÉTABLISSEMENT DE SAINT-GALMIER (LOIRE)
SOURCE BADOIT
L'EAU de TABLE SANS RIVALE.— LA PLUS LIMPIDE

DÉBIT
30 Millions de Bouteilles
PAR AN
Vente : 15 Millions

BOUQUET FARNÈSE PARFUM EXTRA-FIN
composé par **VIOLET**, Parfumeur
29, Boulevard des Italiens, PARIS.

Le Garde-Meuble Public

Agréé par le Tribunal
BEDEL & C°
18, Rue Saint-Augustin
MAGASINS { Avenue Victor-Hugo, 67
Rue Championnet, 184
Rue Lecourbe, 308

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

Librairie Ancienne et Moderne

CHARLES FOULARD

7, quai Malaquais, PARIS

Livres d'Art, Livres Illustrés

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

Catalogues à prix marqués depuis 21 ans.

Orfèvrerie d'Argent et Argentée

CHRISTOFLE & C^{ie}

56, rue de Bondy, PARIS

Deux GRANDS PRIX à l'Exposition de 1889

Maisons spéciales de vente, à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

Librairie TECHENER

HENRI LECLERC

219, rue Saint-Honoré, PARIS

Livres anciens et modernes, Manuscrits avec miniatures, Reliures anciennes avec armoiries, Incunables, Estampes.

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES
DIRECTION DE VENTES AUX ENCHÈRES
Catalogue mensuel.

TABLEAUX ANCIENS

SPÉCIALITÉ

Écoles Hollandaise & Flamande

F. KLEINBERGER

9, Rue de l'Échelle, Paris

GRAVURES

DE LA

Gazette des Beaux-Arts

(1500 PLANCHES)

Tirage sur papier de luxe in-8 colombier

Prix : de 2 fr. à 20 fr. l'épreuve

AUX BUREAUX DE LA REVUE

HARO & C^{ie}

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti
et 20, rue Bonaparte.

CHENUE

Emballeur-Expéditeur

des Manufactures nationales de Sévres, des Gobelins
et de la Savonnière
des Musées, du South Kensington Museum
TRANSPORT D'OBJETS D'ART, TABLEAUX, STATUES
rue de la Terrasse (place Malesherbes)

TÉLÉPHONE : 503-II

CORRESPONDANT A LONDRES : 10, Great St Andrew Street,
Shaftesbury Avenue

E. JEAN-FONTAINE, LIBRAIRE

39, Boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

DE BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES
(Catalogue mensuel franco sur demande)

ACHAT DE LIVRES ET DE BIBLIOTHÈQUES
Direction de Ventes publiques

Galerie Georges Petit

8, RUE DE SÈZE, 8

TABLEAUX MODERNES

Estampes - Expertises

EXPOSITIONS

Une VISITE S'IMPOSE à la

Maison Em. TERQUEM

19, rue Scribe, Paris

Maison bien connue par ses

Bibliothèques, Tournantes

et MOBILIER DE CLASSEMENT

Articles de bureaux en fine ébénisterie. Choix varié d'articles pour cadeaux et souvenirs. Maroquinerie et Librairie de luxe.

Em. TERQUEM, 19, rue Scribe

Tél. 303-59. PARIS

MICHELL & KIMBEL

31, PLACE DU MARCHÉ SAINT-HONORÉ — PARIS

TRANSPORTS MARITIMES ET TERRESTRES

POUR L'ÉTRANGER

Agents des principales Expositions internationales des Beaux-Arts

Service spécial pour les États-Unis de l'Amérique du Nord.

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS met en vente
dans ses bureaux, 8, rue Favart, des épreuves en grand
format, tirées à petit nombre, de la planche

L'Homme au verre de vin

Gravure au burin de J.-J. SULPIS

(MUSÉE DU LOUVRE)

PRIX DES ÉPREUVEΣ :

Avant lettre	Sur parchemin. (25 épreuves signées par l'artiste, numérotées de 1 à 25)	100 fr.
	Sur Japon. (50 épreuves numérotées de 26 à 75)	60 fr.
	Sur vélin. (50 épreuves numérotées 76 à 125)	40 fr.
Avec lettre	Sur Japon	25 fr.
	Sur vélin	10 fr.

Remise de 15 0/0 aux abonnés de *La Gazette des Beaux-Arts*.